LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XX[illegible] [illegible] 190[illegible]

LA

REVUE DE L'ART

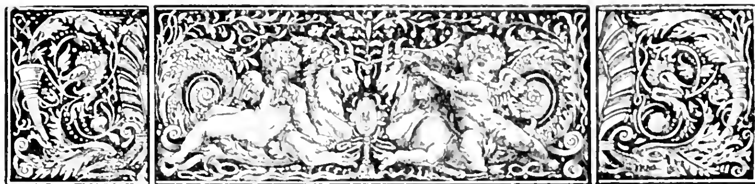
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



UNE EXPOSITION DE TABLEAUX ITALIENS[1]



C'est toujours plaisir et profit de passer quelques heures avec les vieux peintres d'Italie. Grands ou petits maîtres, illustres ou inconnus, il est rare qu'ils ne nous apportent pas, avec la joie aux yeux, quelque sujet de réflexion et d'étude intéressant pour l'histoire de l'art et l'histoire générale de l'imagination et de la pensée humaines. Une exposition de quelques peintures organisée au profit d'une société de charité nous prouve une fois de plus que les richesses de la péninsule, en ce genre, sont inépuisables et que des chercheurs actifs, d'un goût attentif et délicat, y peuvent toujours trouver de quoi nous apporter soit des motifs d'admirations nouvelles, soit d'agréables compléments d'instruction.

L'ouvrage le plus ancien est une *Adoration des mages* de style véronais. Des juges compétents l'attribuent à Stefano da Zevio, élève du florentin Agnolo Gaddi, mais fortement influencé par les deux grands novateurs, son compatriote Vittore Pisano et l'ombrien Gentile da Fabriano. Le même sujet, traité par Stefano à Milan (musée Brera), et une exquise *Madone* à Vérone, montrent en lui un rêveur charmant, très fidèle encore au moyen âge. Ici, les souvenirs de Gentile et de Pisanello [illegible]

1. Organisée [illegible] MM. [illegible] philanthropique [illegible]

thème (musées de Florence et de Berlin), s'imposent davantage. Cela semble d'un homme plus engagé dans le mouvement naturaliste. En tout cas, l'artiste est, comme ses modèles, à la fois un miniaturiste attentif aux détails et un fresquiste libre dans ses ensembles. On retrouve ici ce double caractère : tendresse souriante dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant, à la façon de Gentile ; élégance calme et virile dans les figures environnantes des jeunes seigneurs, à la manière de Pisanello. D'ailleurs, la légende évangélique n'est déjà plus qu'un prétexte à rassembler les portraits de quelques courtisans de Ferrare ou de Mantoue. Ces vivantes effigies, si nettement frappées, de face ou de profil, rappellent bien les médailles de même école. Leur vérité intense survit aux altérations de la peinture, fort maltraitée, comme presque toutes celles de ce temps, par d'anciens restaurateurs, et suffit pour conserver à ce panneau vénérable une rare valeur.

C'est encore l'esprit de Pisanello, associé à celui de Piero della Francesca, qui marque de son empreinte résolue les deux profils d'un diptyque conjugal, d'origine ferraraise (pl. p. 9). L'attribution qui en est faite à Francesco Cossa est corroborée par la nationalité des deux conjoints, *Alessandro di Bernardino dei Gozzadini* de Bologne, *et sa femme*, une Canonici de Ferrare. Cossa, né et élevé à Ferrare, a presque toujours vécu à Bologne, où il peignit Bentivoglio et sa femme, Maria Vinciguerra, dans la célèbre fresque de *la Madonna del Barraccano*, en 1472, et *la Vierge des Cattani* (musée de Ferrare), en 1474. Les deux panneaux sont de 1477. Les profils des deux jeunes époux, opposés face à face, s'enlèvent vigoureusement, moitié sur un de ces fonds d'architecture chers à Cossa, moitié sur des ouvertures de paysage, avec la même fermeté que ceux des Bentivoglio et de Cattani, la fermeté de Pisanello ; c'est aussi, dans le modelé nuancé des carnations rigoureusement circonscrites, la même délicatesse souple et savante, celle de Piero della Francesca. Le Ferrarais réapparaît dans la chaleur des colorations et le mouvement des figurines en plein air.

Au temps où Cossa travaillait pour les Bentivoglio, à Bologne, Sandro Botticelli, plus jeune de douze ans, était déjà le favori des Médicis à Florence. Son *Adoration*, où les aînés de la famille représentent les Mages, entourés de leurs clients et amis, est de 1472. Deux images de la Vierge avec l'Enfant portent son nom, et, pour l'une d'elles au moins, sa paternité

semble certaine. La plus ancienne des deux, *la Vierge à la grenade*, s'apparente à toute une série de petits panneaux à frontons cintrés, dus à des élèves de Filippo Lippi, dont quelques-uns pourraient bien être des œuvres juvéniles de Sandro. La tendresse avec laquelle la mère rêveuse serre de ses longues mains contre elle le bébé qui la regarde avec amour, la souplesse déjà libre des membres du nourrisson dodu, l'harmonie particulière des carnations et des tissus, ne sont pas indignes du futur auteur du *Magnificat*. Le type de l'enfant est un des deux qu'on retrouve le plus souvent dans ses premières Madones.



Atelier de Botticelli. — La Vierge à la grenade.

Mais s'il peut rester un doute pour ce panneau, qui a souffert, il n'en est point de même pour la délicieuse toile sortie du palais des marquis Concina (pl. p. 21). La forte maturité du maître, à son retour de Rome, entre 1484 et 1490, s'y affirme, non seulement par des similitudes de facture avec ses chefs-d'œuvre contemporains, mais par la conformité des types féminins et

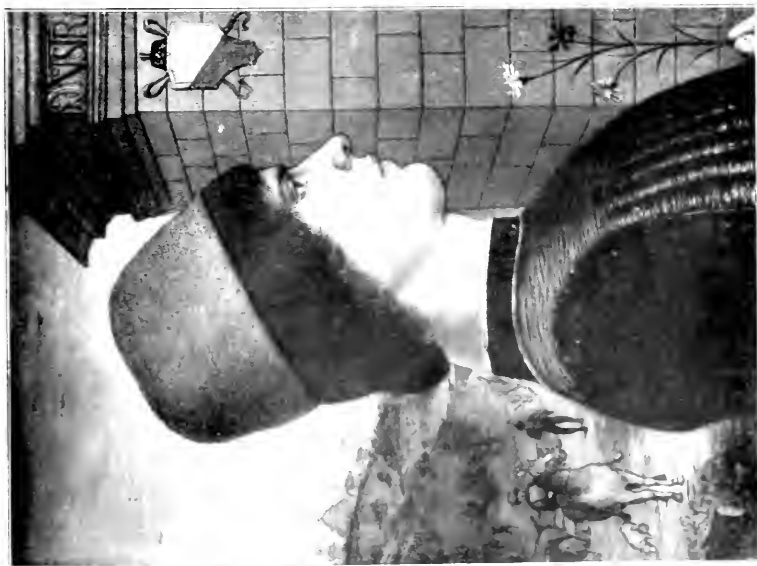
enfantins. C'est la jeune femme aux yeux inégaux, aux prunelles claires et bleuâtres, aux paupières gonflées, comme rougies par les pleurs, dans un visage couperosé, qui s'affine et s'idéalise dans la *Naissance de Vénus*, s'agrandit, s'attriste, s'efforce d'être solennelle dans les *Madones*



Bastiano Mainardi. — La Madone Panciatichi.

de Santo Spirito, de San Barnaba, à la Grenade. Moins transfigurée, elle se présente ici, sous un aspect simple et réel, franchement familier et plébéien, plus proche, assurément, du modèle. D'ailleurs, déesse ou vierge, elle garde son expression mélancolique et résignée, son fixe regard de rêve, vague, perdu au loin, dans le vide, insensible à tout ce qui l'entoure, même à l'enfant qu'elle porte. Quelle différence avec





les embrassements naïfs de la période antérieure et les embrassements passionnés de la période suivante! Le Bambino attend, cherche en vain un baiser de ces lèvres closes, un sourire de ces yeux pensifs. Et pourtant, la silencieuse le presse fortement contre son sein, par une étreinte bien maternelle, tout en songeant aux mystères de l'avenir. Que c'est simple et tendre! Et quel recueillement dans la chambre aérée, s'ouvrant à gauche sur la campagne! Quel charme dans cette diffusion de lumière douce et caressante, jouant sur les membres potelés de l'enfant, sur ses menottes contractées, sur les doigts fuselés de la mère, avec une souplesse et une délicatesse que ne dépassera guère son camarade dans l'atelier de Verrocchio, Léonard de Vinci, son cadet de cinq ans!

On trouve quelques points de contact avec Botticelli, mais surtout avec les Pesellini, dans deux panneaux florentins, devants de *cassoni*, représentant *la Légende de Suzanne et des deux vieillards*, que de bons juges attribuent à Jacopo del Sellajo. C'est d'un art inférieur, mais charmant encore par ses naïvetés, dans les figurines, et d'un art presque supérieur dans la vérité des verdures et paysages aérés et lumineux.

Une autre Madone, florentine encore, le *tondo* de Mainardi (fig. p. 8), sorti récemment de Pistoia, avec son beau cadre original, des grandes familles Forteguerri et Panciatichi, nous conduit aux premières années du XVIe siècle. Entre les mains de Léonard, l'art des formes humaines s'est assoupli; le goût et l'intelligence du paysage, par les Ombriens, les Vénitiens et les influences flamandes, s'est développé. Mainardi, le collaborateur et le beau-frère de Domenico Ghirlandaio, ne s'est point dérobé aux progrès. S'il lui reste, dans les attitudes au moins et dans les colorations des vêtements, des souvenirs assez visibles de son maître, le robuste fresquiste, on sent bien, dans le doux modelé de l'enfant grassouillet sous la lumière, et la finesse de son sourire, dans le calme gracieux de la mère aux yeux baissés et la caresse d'air limpide, arrivant des deux côtés, par de larges ouvertures sur les champs, que le consciencieux Mainardi connaît et comprend Botticelli, Léonard, Pérugin, Raphaël. La franchise un peu dure et sèche, du loyal quattrocentiste, s'est affinée et attendrie au souffle nouveau de beauté qui s'élève de toutes parts.

Toutefois, dans cette exposition, la plus grande place et la plus glorieuse est occupée par les peintres de Venise. Depuis Titien jusqu'à Guardi, on

on peut suivre, en des toiles bien choisies, l'évolution à peine troublée durant la période classique au XVIIe siècle. Par la date de l'œuvre, Sebastiano del Piombo s'y présente le premier avec ses *Portraits de Ferrante Davalos, marquis de Pescara, et de Vittoria Colonna*, assemblés sur la même toile (pl. p. 13). S'il est vrai que ce soient là les effigies réelles du célèbre général et de la célèbre poétesse, ces deux époux modèles, comme Pescara, le vainqueur de Pavie, est mort de ses fatigues l'année même de sa victoire, l'œuvre ne peut être postérieure à 1525. Que Sebastiano les ait peints tous les deux, que ces peintures aient compté, de son temps, parmi les meilleures, Vasari nous l'affirme et nous n'en pouvons douter.

Dans la collection du cardinal Ruffo, légat du pape à Ferrare, en 1734, les deux époux passaient pour le *Duc de Bracciano et sa femme, de la maison Colonna*, et l'œuvre, comme plus d'une rendue depuis à son condisciple, était attribuée à Titien. C'est à Naples, où la toile se trouvait encore récemment, dans la collection Sant' Angelo, qu'on y reconnut la femme la plus illustre de la famille Colonna au XVIe siècle, la noble poétesse Vittoria, et le héros populaire qu'elle avait aimé dès son enfance et dont elle pleura la perte jusqu'à son dernier jour. Bien que les portraits portant le nom de Vittoria soient, les uns trop idéalisés, les autres d'une date trop tardive pour qu'on puisse toujours croire à leur exactitude, néanmoins, un certain nombre de traits y sont communs à tous et se retrouvent ici. L'exécution, d'une franchise et d'une sincérité évidentes, y garde une simplicité assez rare chez le robuste styliste. Si c'est là une image familière de la future Égérie et Muse de Michel-Ange, elle en est d'autant plus précieuse.

Il est fâcheux que les derniers et savants biographes de Sebastiano, MM. d'Achiardi et Bernardoni, n'aient pu voir cette peinture alors qu'elle était encore à Naples. Nous aurions été heureux de connaître leur jugement ; mais, en 1875, Crowe et Cavalcaselle y reconnaissaient déjà la main du maître. Il nous semble aussi que, sans même parler de la vigueur du dessin romain sous la chaude enveloppe du coloris vénitien, qui marque ses œuvres à cette période de son évolution, certains détails de facture, assez particuliers, dans le modelé des yeux et l'expression du regard, le mouvement des mains, la forme allongée des doigts et leurs extrémités équarries, l'accord grave et profond de certaines tonalités noires, grises,

verdâtres, ne permettent guère de penser à quelque autre des célèbres portraitistes contemporains.

Sous une lueur douce, venant de gauche, l'époux, en pourpoint noir, coiffé d'une toque noire, est assis, presque de face. Belle tête, régulière et fine, d'un homme de race, avec cheveux et barbe d'un blond chaud, des yeux intelligents et doux. Sa main gauche se replie sur le bras de son siège en bois sculpté. De sa droite allongée, il prend et va presser celle que lui tend sa femme debout à son côté. Celle-ci, tournée vers lui, pose la main gauche sur son épaule et le regarde fixement, d'un air grave et tendre. Grande,



SEBASTIANO DEL PIOMBO.
PORTRAIT DE GIOVANNI DELLA CA

longue, plutôt maigre, avec un profil effilé, de grands yeux romains, noirs, volontaires, expressifs, elle est plus simplement vêtue que ne le sont d'ordinaire les patriciennes de son temps dans leurs portraits peints. Sur les boucles naturelles de ses cheveux noirs rien qu'un voile blanc ; nul ornement sur la robe verte unie, ni sur les longues manches, étroites et serrées aux poignets ; une modeste guimpe blanche cache un très

modeste décolletage. La simplicité des costumes s'accorde à la simplicité des attitudes et des expressions, pour nous affirmer le respect et la conscience avec lesquelles fut conduite cette analyse de deux nobles physionomies.

Le poète florentin, Giovanni della Casa (1505-1556) fut, assurément, à Rome, l'admirateur de Vittoria Colonna. Ecclésiastique fort libre dans ses mœurs, comme Fra Sebastiano del Piombo, fonctionnaire comme lui à la cour pontificale, il fut aussi l'un des familiers du peintre. Ce sont personnages du même monde : qui a peint l'un a pu peindre l'autre. Or, dans le beau portrait (fig. p. 11), où le nonce, diplomate éloquent et subtil, dresse sa longue tête volontaire, armée de deux yeux noirs singulièrement vifs et perçants, on retrouve, en effet, la même vigueur d'analyse physique et morale que dans ceux des époux de la famille Colonna. La finesse et la vivacité des mains blanches dénote à la fois l'élégance et l'ambition du personnage. Tandis que les doigts de l'une se replient nerveusement entre les feuillets d'un petit livre qui n'est point l'Évangile, car Giovanni della Casa, comme le cardinal Bembo, était de ceux qui craignaient de gâter leur beau style au contact du latin d'église, il appuie l'autre sur le bras de son siège avec quelque impatience. Là même, dans certains accords colorés, à côté des influences vénitiennes et romaines, surtout visibles dans la tête, on sent quelque nouveau souffle florentin venu par Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto. A cette époque d'admirable fermentation, l'on ne saurait compter, en Italie, le nombre des beaux peintres qui vont et viennent du Nord au Midi, se mêlent les uns aux autres, rivalisent les uns avec les autres. Il n'en est point qui, comme les chefs eux-mêmes, Titien et Raphaël, ne se modifient, par assimilations et développements, de manière à dérouter souvent nos yeux, si des documents certains ne venaient de temps à autre, en fixant des dates et certifiant des œuvres, nous offrir des points de repère.

L'un des artistes vraiment originaux et novateurs, qui ont le plus longtemps souffert, comme Sebastiano, de la confusion résultant d'une pareille multiplicité de talents contemporains et d'œuvres parentes, est Lorenzo Lotto (1480 ?-1551). Formé à Venise, en même temps que Giorgione, Palma, Titien, Sebastiano, dont les œuvres sont encore fréquemment confondues, c'est sous leurs noms que ses peintures ont souvent été



cataloguées. Parfois même, comme ce fut vraiment un des précurseurs les plus intelligents de son époque, par la délicatesse de ses expressions physionomiques et sa science des groupements mouvementés sous les jeux subtils de la lumière, on l'a cru moins vieux qu'il n'était. *La Vierge et les Donateurs* (fig. p. 14), qui lui est, ici, justement restituée, passait, dans la galerie Leuchtenberg, à Saint-Pétersbourg, pour l'ouvrage d'un autre Bergamasque, son cadet, G. B. Moroni; c'est sous ce nom qu'elle fut alors gravée dans l'*Histoire des Peintres*. Les réminiscences belliniesques, si visibles encore dans les types et attitudes du groupe central de la Sainte Famille, les nobles allures et les somptueux habits de la patricienne et du patricien agenouillés, l'une à gauche, sur un fond de paysage alpestre, l'autre à droite, près d'un fût de colonne sculpté, mais surtout la souplesse et la délicatesse de la distribution des lumières délicates sous lesquelles s'harmonisent les saillies des figures et leurs colorations nuancées, nous obligent de rendre à l'aîné ce qui lui appartient. Il y a déjà, dans cette charmante composition, toutes les habiletés de Lotto. Or, on sait combien ce maître, toujours original et séduisant dans ses transformations, reste difficile à bien connaître en dehors de son pays. Saluons donc ce précieux témoignage de ses qualités techniques et expressives, à l'heure où il se distingue déjà très nettement de ses illustres condisciples, Palma, Titien, Sebastiano del Piombo.

Quant à G. B. Moroni (1535-1574), l'excellent portraitiste, il est assez bien représenté ici, à côté du maître de son maître Moretto, Titien, qui fut son constant modèle, pour n'avoir pas à se plaindre de cette restitution faite à son prédécesseur. Nous avons naguère, ici-même, longuement étudié ces trois belles toiles, les *Portraits de Cristoforo Madruzzo, prince et évêque de Trente*, par Titien, et de ses deux neveux, *Federigo Madruzzo* et *Ludovico Madruzzo*[1]. Nous avons raconté comment ces trois peintures, depuis longtemps admirées et convoitées par les conservateurs du Louvre, avaient échappé à leurs poursuites et passé entre les mains d'un riche amateur d'Amérique. A cette époque, les admirant à la dérobée durant leur passage à Paris, nous avions craint de les voir pour toujours fran[illegible]

1. Voir la *Revue de l'Art* [illegible] t. XXV [illegible] même article, nous parlions [illegible] Moroni [illegible] du même palais [illegible]

l'Océan. En les retrouvant ici, nous sommes heureux de remercier le collectionneur libéral qui a résolu de les conserver à Paris, avec beaucoup d'autres œuvres intéressantes. Ce sont de ces pièces, sortant pour la première fois du milieu où elles ont été faites, munies de leurs titres authentiques, qu'il est bien difficile de trouver encore aujourd'hui et qui sont



LORENZO LOTTO. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX DONATEURS.

les documents les plus précieux pour l'histoire de l'art et des artistes.

La toile de Titien, commencée par lui en 1542, laissée et reprise par suite de diverses circonstances, fut achevée et livrée en 1552, ainsi que l'attestent l'inscription et la signature. C'est un des premiers portraits en pied exécutés par le maître après le grand succès de celui de D. Pietro de Mendoza, — aujourd'hui, croit-on, à Florence, galerie Pitti, — qui, au dire de Vasari, lui valut de nombreuses commandes et mit ce genre à la mode. On peut le croire, par certaines particularités de facture, commencé au



temps du *Jeune Anglais* (Florence, galerie Pitti), de *l'Homme à l'épée* et de *l'Homme au gant* (musée du Louvre), et terminé peu de temps après le beau *Charles-Quint assis* (Pinacothèque de Munich).



TITIEN. — PORTRAIT DU DOGE ANDREA GRITTI.

Nous ressentons à le revoir le même plaisir que nous eûmes jadis à le trouver, dans le palais Salvadori, à Trente, où l'on pouvait montrer encore la petite horloge et le tapis placés par le peintre dans cette repré-

sentation familière du prélat. « Œuvre superbe, notions-nous alors, d'une harmonie grave et reposée, d'une tenue ferme et virile, d'une expression intime et discrète, d'une aisance et d'une sûreté de facture admirables ». Quant à la modestie du costume, un peu surprenante d'abord chez ce prélat princier, elle répond, paraît-il, à la modestie connue du personnage, diplomate avisé, menant grand train dans ses ambassades, mais, une fois rentré chez lui, homme d'étude et de pensée, passionné pour la littérature et la philosophie. C'est par sa volonté expresse qu'il a peut-être refusé au grand coloriste le plaisir de le faire parader, pour l'avenir, dans l'éclatante somptuosité de ses soieries violettes; mais il lui a offert, en revanche, l'honneur de prouver une fois de plus qu'il savait aussi bien peindre l'âme que le corps, et cette physionomie aristocratique et bienveillante, calme et fine, du Madruzzo, dans ce recueillement intime, nous révèle mieux sans doute son vrai caractère que ne l'eût fait le chatoiement d'une longue robe d'évêque traînant sur les degrés d'une église ou d'un palais.

Une évolution antérieure du talent de Titien comme portraitiste est déjà marquée dans le *Portrait du Doge Andrea Gritti* (fig. p. 17), qui occupa le pouvoir suprême de 1523 à 1538. Peintre officiel de la république, Titien était aussi l'ami personnel de son glorieux chef, qu'il représenta plus d'une fois en de grandes toiles décoratives ou sur des tableaux de chevalet. « Aucun doge, disent Crowe et Cavalcaselle, ne fut aussi souvent peint par Titien que Gritti, et aucun portrait de Titien ne fut jamais aussi admiré que ceux qu'il fit pour ce doge. L'un d'eux, appartenant à Charles I[er] d'Angleterre, fut copié par Rubens. » Celui que nous avons sous les yeux, par les délicatesses de sa facture, encore légère, et si bien appropriée à la finesse intelligente de cette physionomie d'homme d'État, si nettement vénitienne, nous reporte à la meilleure période du maître, aux temps de la *Laura Dianti*, du Louvre, et de la *Flora*, à Florence.

Dans la galerie Salvadori, à Trente, comme ici, l'oncle cardinal, par Titien, était escorté de ses deux neveux, par Moroni. L'un, Federigo, était un homme de guerre, un général illustre, qui fut gouverneur de Pavie; l'autre un ecclésiastique, coadjuteur de l'évêque son oncle, plus tard légat pontifical, et enfin cardinal. Eux aussi pouvaient donc, sans doute, dès leur jeunesse, se faire représenter en quelque costume, civil ou religieux.



GIAMBATTISTA T[illegible] — L[illegible]

d'apparat ou de cérémonie. Mais, comme le chef de famille, ils ont préféré se montrer plus simplement, arrêtés un instant, debout, tête nue, en tenue ordinaire, dans quelque salle de leur palais. Chacun, même, s'est fait suivre de son chien familier. Bonne occasion pour Moroni, peintre des intérieurs domestiques, de montrer comme il aime et comprend les animaux. Du reste, d'un bout à l'autre, ces grandes figures, d'un calme un peu triste, presque austère, dans une atmosphère grisâtre, sur des fonds argentés, enveloppant les tons noirs et verts particuliers à ce coloriste grave et discret, affirment bien haut la paternité de Moroni. Il est même surprenant que, par suite de ce fétichisme qui s'obstina si longtemps à sacrifier tous les demi-dieux de l'art à quelques grandes idoles consacrées, on ait pu les attribuer autrefois à Titien.

Moroni est, d'ailleurs, un des praticiens les mieux marqués de cette époque. La sincérité loyale et sûre de sa vision, la gravité harmonieuse de ses tonalités grises et calmes, comme assoupies, se retrouvent encore dans le *Jeune garçon*, un noble *Signorino*, d'une allure déjà fière et charmante en sa précocité. Ce joli portrait en pied appartient, comme les trois Madruzzi, à M. Stillman. Même caractéristique dans le portrait à mi-corps du *Sénateur Olivazzi*, bonhomme de mine austère, d'une tenue si ferme et si tranquillement expressive. Il est intéressant de comparer aux calmes effigies de Moroni celle d'*Un juriste* inconnu, qui semble provenir de la même région lombardo-vénitienne. Sous la forte enveloppe de couleur grave, les traits ici sont indiqués, les accessoires détaillés avec une précision presque flamande, qui accentue la dureté de cette physionomie sèche et ingrate. La main osseuse du magister, entouré de livres, posée sur le traité *de Maleficiis*, fait soupçonner en lui un fournisseur de sorcières aux bûchers de l'Inquisition.

Avec Tintoret, puis, plus tard, Giambattista Tiepolo et Guardi, nous voici revenus aux Vénitiens de Venise, éclatants, joyeux, mouvementés, tout enivrés de vie, de beauté, de lumière ! Les tableaux de Tintoret sont extrêmement rares hors de l'Italie. La *Vénus et Adonis* (fig. p. 15) nous montre, en figures de grandeur naturelle, comment ce puissant virtuose, dès sa jeunesse, s'appropriait et marquait déjà de son originalité chaleureuse les types transmis par ses prédécesseurs. Dans l'*Amorino* qui s'accoude derrière Vénus, dans la robuste déesse elle-même, dans le brun



SANDRO BO[illegible]

et beau chasseur au repos, assis l'un près de l'autre, à l'ombre d'un bois, combien de réminiscences de Giorgione et de Titien dans le style et dans la facture ! Mais avec quelle liberté tout cela est déjà transformé par un pinceau hardi et résolu qui élargit, amplifie, consolide les formes dans une matière chaude, plus grasse et plus profonde, en attendant qu'il les agite et les tourmente avec un emportement passionné et magistral, inconnu avant lui. Le paysage, avec ses masses feuillues de verdures sombres, annonce aussi le grand maître et présage, en ce genre, les chefs-d'œuvre classiques.

Il y a peu de temps encore, la toile plafonnante, de G.-B. Tiepolo (fig. p. 19), dormait, ignorée même par ses propriétaires, sous les solives plâtrées d'un plafond moderne. C'est en faisant des réparations dans le palais célèbre, où elle avait été placée en 1735, qu'on la découvrit, parfaitement intacte, grâce à cette sotte et injurieuse couverture. Le *Triomphe de l'Amour*, un de ces sujets à la mode, courants et rebattus, mais que l'imagination enjouée et charmante du fertile décorateur savait toujours rajeunir par les grâces légères et vives de son pinceau alerte et coloré ! On en doit remarquer la disposition, sinon particulière à Tiepolo, mais dont il use le plus souvent. Au lieu de creuser son plafond par un trompe-l'œil, d'une exécution toujours difficile, obligeant à des raccourcis disgracieux et forçant le spectateur à se tordre le cou pour suivre, dans leur essor, les figures envolées, il fixe d'abord, comme dans une toile verticale, nos yeux sur des figures de premier plan fortement accentuées, puis les fait monter de là, insensiblement, jusqu'à des hauteurs plus aériennes où se perdent et s'effacent les apparitions de plus en plus vagues, comme celles d'un rêve délicieux qui s'évanouit. En bas, au dessus des drapeaux et trompettes abandonnés, descendant en hâte, semble-t-il, vers de jeunes époux dans le lit nuptial, voltigent les avant-gardes de l'Amour, des enfants ailés, dont l'un, armé d'une torche enflammée, présente le nom du dieu sur un cartel. Plus haut, sur son char attelé d'une colombe, arrive le petit dieu lui-même, les yeux bandés, mais qui n'en brandit pas moins d'un bras sûr, une énorme flèche. Au loin s'efface et disparaît dans une vapeur d'oubli, la chaste Diane avec son lévrier fidèle ; en haut, dans un brouillis léger d'azur et de flocons nuageux, montent et planent, avec les oiseaux, deux autres *Amorini*, les derniers suivants de Cupidon, prêts à laisser tomber sur les amants endormis des couronnes de fleurs.

Dans cette Venise heureusee et folle du XVIIIe siècle, où commence le rêve, où finit la réalité? N'était-ce pas une véritable féerie, que cette fête du *Mariage du doge et de la mer*, célébrée encore chaque année le jeudi de l'Ascension, avec la même pompe, le même enthousiasme, qu'aux temps héroïques de la république? Quand la vieille galere dorée, le vénérable *Bucentaure*, s'avançait au large et que le doge, coiffé du *corno* d'or, jetait l'anneau nuptial à la déesse de la mer, il n'y avait pas un Vénitien, pas une Vénitienne, sénateur ou gondolier, patricienne ou porteuse d'eau, qui ne se crût encore, par l'intelligence et la beauté, maître du monde. Avec quelle vivacité, quelle joie partagée et communicative, le spectacle de cette fête de l'eau et du soleil, avec tout son grouillement de barques et de passagers, de voiles et de rames, de gestes humains et de toilettes féminines, nous est rendu présent par Guardi dans une toile d'une dimension et d'une valeur exceptionnelles! Dans la multitude innombrable des figurines qui s'agitent, rient et chantent, dans cette ivresse de lumière, de chaleur, de patriotisme, pas une qui ne soit à sa place, dans son action! C'est la vie même dans tout son naturel et sa variété. Puis, quand la fête sera finie, si vous voulez retrouver, ici-même, le doux silence vénitien des jours ordinaires, ce sera encore Guardi qui vous l'offrira dans deux de ces petites études dont il fut heureusement prodigue, des vues de *S. Simeone il Picciolo* et de *l'Entrée du canal de la Giudecca*; ce pourra être aussi son modèle et maître Canaletto, avec lequel, avant de quitter l'Italie, nous pouvons nous reposer sur *la Place Saint-Marc* et fixer dans notre mémoire quelques-unes des belles visions évoquées par tous ces chers peintres, depuis les plus simples jusqu'aux plus savants.

Georges LAFENESTRE



LES

DERNIÈRES FOUILLES DE SUSIANE

ÉTUDE SUR L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE DANS L'ÉLAM ET LA CHALDÉE DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'À LA PRISE DE SUSE PAR ASSOURBANIPAL

II



FIG. 1.
STATUETTE EN OR MASSIF ANTÉRIEURE AU XII[e] SIÈCLE AV. J.-C.
(découverte dans les fondations du temple de Chouchinak)

Ce n'est qu'à partir de la déclaration de l'indépendance élamite[1] que Suse semble avoir commencé sa vie artistique personnelle. L'influence chaldéenne y domina d'abord ; mais peu après certaines branches se développèrent sur elles-mêmes, ouvrant de nouveaux chemins.

Les monuments qu'on rencontre dans les assises appartenant à cette période sont de deux classes : les œuvres indigènes et les objets d'art rapportés comme trophées de victoire par les rois élamites, lors de leurs expéditions en Chaldée et dans les districts voisins[2]. Mais ces derniers monuments sont d'autant plus reconnaissables que la plupart du temps ils portent des textes ne laissant aucun doute à l'égard de leur provenance.

A Suse, la statuaire et la glyptique sont filles des œuvres chaldéennes (fig. 2) ; cela ne fait aucun doute, mais là où l'art élamite proprement dit se déve-

1. [illegible]
2. [illegible]
3. Expéditions de Choutrouk Nakhunte en [illegible] de Sippar.

loppa, ce fut dans la fonte et dans le travail des métaux et dans les connaissances de l'émailleur. Je suis amené à penser que, dans ces deux branches, les Élamites furent les maîtres de toute l'Asie antérieure.

D'une part, les conditions mêmes de la Susiane à cette époque se trouvaient être favorables au développement des industries exigeant un abondant combustible. Près de Suse, en effet, étaient d'importantes forêts[1], Assourbanipal le dit dans les textes, et toute la partie montagneuse du royaume était alors, comme aujourd'hui, très boisée. D'autre part, dans ses montagnes, l'Élam possédait des mines : Aussi rencontre-t-on le métal en grande abondance dans les ruines de Suse.

Ces conditions ne se rencontraient pas en Chaldée, plaine nue où le roseau servait et sert encore de principal combustible. L'Assyrie, voisine du Kurdistan, était elle aussi riche en métaux et en combustible; mais elle ne se développa que tardivement : tandis que la Chaldée était d'un dénuement absolu au point de vue des minerais, et les métaux qu'elle possédait lui arrivaient tous par importation d'Élam, d'Assyrie, du Sindjar et des pays situés au-delà.

L'émail était connu dès le temps de Naram-Sin, car dans une découverte, faite l'an passé, d'une cachette contemporaine de l'empire, j'ai rencontré un fragment de vase en terre émaillée.

On ne peut mettre en doute l'âge très élevé de ce tesson : car la trouvaille était toute entière renfermée dans une urne peinte, recouverte elle-même par une large coupe profonde. Il n'a donc pu s'opérer de mélanges postérieurs et ce fragment se trouve ainsi dûment daté.

L'existence de la poterie émaillée vers le début du IV[e] millénaire ne doit d'ailleurs point surprendre, car en Égypte, sous les dynasties thinites, déjà l'on en faisait usage. Les récentes fouilles en ont fait découvrir des spécimens dont l'âge ne permet aucune hésitation.

Ainsi, cette industrie existait à Suse au temps où cette ville était encore sous la domination suméro-akkadienne : mais il semble qu'alors cet art n'était encore que peu développé. Ce n'est que plus tard qu'il prit son essor.

1. « Leurs forêts dans lesquelles personne n'avait encore pénétré, dont les limites n'avaient pas été franchies, mes guerriers les envahirent, admirant leurs retraites, et les livrèrent aux flammes. » Assourbanipal, texte de Ninive.

Il est fort peu de monuments en terre émaillée qui soient datés et ceux-là appartiennent tous au règne de Chilhak-in-Chouchinak[1]. Je m'abstiendrai donc de chercher à classer ces œuvres suivant un ordre chronologique et me contenterai de les décrire sans ordre.



Nous possédons, dans les collections du Louvre, une foule de plaques émaillées et de fragments rappelant par leurs formes les *ex-voto* de pierre des temps les plus anciens. Ces plaques figurent, en émail polychrome, des personnages, des animaux fantastiques. Quelques-unes ne portent que des ornementations géométriques; mais sont pourvues de textes aux noms des rois.

L'usage de ces plaques demeure inconnu, j'estime cependant qu'elles figuraient sur les murs des temples, au même titre que les *ex-voto* de marbre si fréquents dans nos églises. Elles étaient déposées en l'honneur du dieu pour rappeler une guérison, un succès, une heureuse intervention de la divinité.

En même temps que ces plaques, nous rencontrons fréquemment dans nos fouilles des pommeaux ou gros boutons de grès, émaillés presque toujours, couverts d'inscriptions gravées au nom du même souverain. De quel emploi étaient ces pommeaux ? Nous l'ignorons [illegible]

1. XIe siècle av. J.-C.

eux, mais sans raisons péremptoires, des motifs architecturaux. Puis ce sont des oiseaux, des bêtes fantastiques, des chimères ornées de diverses couleurs; des statuettes votives qui, rencontrées au hasard des fouilles, ne peuvent encore être attribuées à tel ou tel usage.

L'émail n'était pas seulement usité dans la décoration de détail; il revêtait parfois les briques, et toute la construction brillait alors d'un beau bleu d'azur, uniforme. D'autres fois aussi, ces briques, moulées spécialement et gravées de textes, composaient des bas-reliefs entiers monochromes ou polychromes, le plus souvent figurant des personnages dont les proportions atteignent parfois la taille naturelle de l'homme.

Mais les monuments de cet art les plus curieux, sans contredit, sont les deux grands lions (fig. 3), de grandeur réelle, du musée du Louvre. Ils ornaient le temple du dieu Chouchinak et la manière dont ils avaient été établis mérite d'être exposée.

Sur le lieu même où devaient se dresser les deux gardiens du temple, l'artiste avait construit en briques cuites, liées à l'argile, deux massifs représentant grossièrement les deux lions, puis, cette première ébauche terminée, il avait parachevé son œuvre en modelant les détails dans une couche de glaise appliquée sur le noyau. Enfin, lorsque cet ensemble fut sec, on l'enduisit d'une pâte liquide formée de verre bleu pulvérisé[1].

Un four fut alors construit au-dessus de chacun des lions qui, par fusion de la pâte vitreuse, furent émaillés sur place. On conçoit aisément quelle valeur devaient avoir aux yeux des Élamites des figures obtenues au prix de tant de soins.

Comme modelé, comme proportions, ces lions sont remarquables: leur allure féroce est saisissante. Malheureusement, ils ont perdu aujourd'hui une grande partie de leur émail; car, malgré tout le soin que j'ai mis à les emballer, ils ont souffert du voyage.

Les produits céramiques jouaient donc en Élam un rôle très important dans l'architecture. C'est certainement de Suse que leur emploi se répandit en Chaldée et dans l'Assyrie. Plus tard, les Achéménides en tirèrent parti dans la même ville pour l'embellissement des soubassements de leurs palais.

1. Cette pâte se composait d'un verre à base de cuivre finement porphyrisé et mélangé d'une matière agglomérante; par fusion, elle se transformait en un vernis plus ou moins épais, recouvrant toute la surface de l'objet. Ce n'est donc pas, à proprement parler, un émail. Ce procédé fut suivi jusqu'aux temps arabes, même pour le glaçage des ustensiles d'usage courant.

Aux temps élamites comme sous les Perses, les briques destinées à l'émail étaient faites de grès fusible et non d'argile ordinaire. Cependant, nous avons rencontré parfois des briques de silicate d'alumine couvertes elles aussi d'un enduit ; mais la couverte n'adhérant pas, l'usage en fut vite abandonné.

Quant aux vases en terre émaillée, l'emploi n'en était pas fréquent dans les temps anciens. Ce n'est que sous les rois Achéménides qu'il se



FIG. 3. — LION EN TERRE ÉMAILLÉE (XIe SIÈCLE AV. J.-C.)

généralisa : on peut en voir de beaux exemplaires dans nos collections et dans celles rapportées par la mission Dieulafoy. Sous les Séleucides, les Parthes et les Sassanides, la terre émaillée devint la poterie des riches comme celle des pauvres, mais toujours elle demeura monochrome d'un beau bleu d'azur auquel le temps a parfois ajouté de ravissantes irisations. Les Arabes s'emparèrent de cet art, le transformèrent, l'agrémentèrent de nombreuses couleurs, l'appliquant aussi bien aux ustensiles d'usage journalier qu'au décor de leurs monuments.

J'ai dit qu'en Égypte l'art de l'émailleur remonte à une très haute antiquité, mais dans ce pays il n'acquit jamais le développement qu'il

atteignit en Asie. On réserva l'émail sur kaolin[1] pour les amulettes, les statuettes funéraires, quelquefois pour des vases de petites dimensions, et tous ces objets, demeurés précieux, n'entrèrent pas dans l'usage courant.

Quelques rares exemples montrent que les architectes égyptiens songèrent à l'employer dans la décoration des monuments. Je citerai, entre autres, le revêtement des chambres de la pyramide à degrés de Sakkarah. Mais dans un pays où le constructeur avait à sa disposition d'aussi beaux matériaux que le calcaire de Tourah, le granit de Syène, la diorite et la brèche, la brique, et par suite l'émail, devaient forcément n'être que d'un emploi très secondaire.

A l'époque grecque, alors que l'usage de l'émail était florissant dans les pays de l'Orient, il était presque inconnu dans le bassin méditerranéen. A peine connaissons-nous quelques vases helléniques appartenant à cette industrie, et encore sont-ils, pour la plupart, d'origine asiatique ou égyptienne. Ce sont les Byzantins qui, au contact des Perses, devaient introduire définitivement cet art en Europe.

Les plus grands bronzes appartenant à la haute antiquité proviennent de Suse. Ces monuments sont tous l'œuvre des Élamites. Nous connaissons, il est vrai, quelques statues ou statuettes égyptiennes en métal, mais leurs dimensions sont loin d'atteindre celles des œuvres d'art découvertes dans nos fouilles.

Je citerai, en première ligne, la barrière de bronze de Chilhak-in-Chouchinak, longue colonne cylindrique mesurant plus de quatre mètres, fondue d'un seul jet, épaisse de deux centimètres environ. Cette coulée est extrêmement remarquable ; à peine serions-nous assez habiles aujourd'hui pour l'obtenir sans soufflures, telle qu'elle se présente à nous. Parmi les statues romaines et grecques, que nous admirons dans nos musées, il en est bien peu qui ne soient, à l'intérieur, hérissées des chevilles à l'aide desquelles furent bouchées les soufflures laissées par la fonte.

Quant à la composition chimique de l'alliage susien, n'est-il pas intéressant d'y retrouver exactement celui de notre monnaie de cuivre, mélange que des études scientifiques ont amené les chimistes modernes à choisir

1. Les procédés d'émaillage étaient les mêmes en Égypte qu'en Élam, mais on appliquait l'enduit sur kaolin, quelquefois même sur pierre, au lieu de faire usage d'une pâte de grès.

comme étant le plus résistant et que les Élamites, par tâtonnements avaient su découvrir.

Le bas-relief de bronze au nom de Choutrouk-Nakhounte (fig. 4) et l'autel aux serpents, sont deux monuments de grande importance, non seulement par eux-mêmes, mais aussi par l'idée qu'ils permettent de se faire de ce qu'était un sanctuaire susien à ces époques. On me pardonnera, j'espère, d'exposer ici cette vision fantaisiste.

Au fond, sur un piédestal, la statue du dieu, assis sur un trône, revêtue de plaques d'or incrustées de pierres précieuses ; devant ce socle, l'autel



Fig. 4. — Bas-relief de bronze de Choutrouk-Nakhounte (XIIe siècle av. J.-C.)

de bronze, soutenu par cinq personnages debout, entouré de serpents enlacés ; puis des barrières séparant l'aire réservée aux prêtres des lieux ouverts aux adorateurs. Sur les murs, une longue théorie de prêtres et de gardiens du sanctuaire fondus en bronze ; plus haut, de grands bas-reliefs faits de briques émaillées d'un bleu céleste, couverts d'inscriptions à la louange des dieux et des rois ; puis des *ex-voto* pendus çà et là, des armes, trophées de victoires, des tissus précieux jetés à terre sur le dallage de briques, des vases d'or, d'argent, pour les libations, les instruments du culte, les cratères contenant l'eau sacrée, des lampes rehaussées de métaux étincelants, point de fenêtres, mais un jour discret pénétrant par les portes, une demi-obscurité prêtant à la rêverie, inspirant une crainte mystique

Certes, il faut faire effort d'imagination pour donner à tous ces objets, que nous ne connaissons qu'isolés, la place qui leur revenait dans le sanctuaire élamite; mais ne savons-nous pas quelle était l'ordonnance des temples grecs, romains, indiens, et ne sommes-nous pas en droit d'attribuer aux hommes de tous les âges les mêmes sentiments superstitieux, les mêmes manifestations dans la dévotion, dans le désir de plaire à la divinité; aux prêtres de toutes les religions, le besoin de frapper, par un savant arrangement des temples, l'imagination des fidèles?

La ruine de Suse a été si complètement parachevée au temps d'Assourbanipal[1], que jamais nous n'avons rencontré de vestiges suffisants pour rétablir le plan d'un édifice important. Malgré des relevés très soigneusement faits, nous nous trouvons toujours en présence de chambres rectangulaires plus ou moins spacieuses, plus ou moins nombreuses, mais sans relation entre elles permettant d'assigner à chacune son attribution.

Cela tient à ce que presque toutes les constructions élamites étaient faites de terre crue, revêtues seulement de briques cuites et que l'ensemble du monument reposait sur une vaste surface dallée, s'étendant aussi bien sous les murs que dans les salles. Il n'existait pas de fondations et, la muraille détruite, aucune trace n'est demeurée signalant son emplacement.

Les nombreux textes des rois susiens que nous possédons parlent de constructions pieuses, mais jamais d'édification de palais, tandis qu'en Chaldée les grands se font honneur d'avoir bâti leur demeure. Cette différence frappante entre les mentalités des deux peuples tient à ce qu'ils appartenaient à des races différentes et que la piété était peut-être plus grande chez les Touraniens que chez les Sémites.

Le temple n'était pas seulement la maison des dieux; il renfermait aussi les bureaux, les archives, les magasins nationaux, les réserves d'armes, de vivres, afin que la cité fût à même de parer à toutes les éventualités. Le roi lui-même demeurait probablement aussi dans les annexes du temple, et ce fait expliquerait qu'il ne soit jamais fait mention de ses palais.

Assourbanipal, cependant, nous annonce avec emphase qu'il s'est

1. « La poussière de la ville de Chouchan, de la ville de Haltemach et le reste de leurs villes, j'ai tout emporté au pays d'Assour » (Assourbanipal, texte de Ninive).



Fig. 5. — Statue de [illegible]

reposé dans la demeure des rois d'Élam[1], mais rien ne prouve que ce palais ne faisait pas partie du temple.

Ce ne sont là que des hypothèses ; les statues des rois, les trophées, les chars, ne pouvaient trouver place dans le sanctuaire ; on leur réservait d'autres appartements, de véritables magasins.

Le roi ninivite, dans le sac de la ville, fit main basse sur tous les métaux précieux qu'il trouva dans les temples et dans les logements royaux ; mais le bronze était, à Suse, en telle quantité, qu'il ne put tout l'emporter. C'est ainsi que les colonnes, le bas-relief, l'autel et la belle statue de la reine Napir-Asou[2] (fig. 5) sont parvenus jusqu'à nous. C'est évidemment à regret que les soldats d'Assour abandonnèrent les monuments trop lourds pour leurs bêtes de somme ; ils les brisèrent à coups de masse, en détachèrent le plus possible de fragments transportables. C'est ainsi que le bas-relief et l'autel ont été brisés, et qu'ils portent encore les traces des coups dont ils ont été frappés, que la statue de Napir-Asou fut mutilée, qu'on en détacha la tête et une épaule.

Ce vandalisme, si je puis me permettre cet anachronisme, est vraiment regrettable, car cette statue est une des plus belles œuvres de l'Élam. Son port est grand et gracieux, son costume élégant et soigné. On dirait, à voir cette reine dans sa robe de plissé-soleil, une grande dame de nos jours se tenant à l'entrée de son salon pour recevoir ses invités.

Peut-être l'effet serait-il moins heureux si la statue était entière ; car l'usage était alors de faire la tête trop forte par rapport aux dimensions du corps. Notre statue gagnerait en valeur documentaire à être complète, mais certainement Napir-Asou y perdrait en élégance.

Par la manière dont elle a été fondue, cette statue rappelle la facture des grands lions émaillés. En effet, l'artiste construisit d'abord un noyau en assemblant des pièces grossières au moyen d'épais cercles de bronze, de chevilles, puis, sur ce noyau, fut fondue à cire perdue l'enveloppe modelant tous les détails, en sorte que le monument est massif et, tel qu'il est parvenu jusqu'à nous, pèse encore deux mille kilogrammes.

Ce procédé de fabrication est étrange. On se demande, en effet,

1. « Je suis entré dans ses palais et m'y suis reposé avec orgueil » (Assourbanipal, texte de Ninive).

2. Femme du roi Ountach-Gal, XV[e] siècle av. J.-C.

comment il n'est pas venu à l'idée du fondeur de faire en terre le noyau central. Toutes les statues et statuettes métalliques de l'Élam sont massives, aussi bien celles d'or (fig. 1) et d'argent que celles de bronze, aussi bien les plus grandes que les moindres. C'était un usage constant que nous ne saurions expliquer en l'attribuant à l'inhabileté de l'artiste, puisque le même ouvrier savait fondre sans soufflures des colonnes creuses et minces de quatre mètres et plus de longueur.

Je n'ai pas parlé de la bijouterie, car il est bien difficile de savoir si les bijoux que nous possédons sont l'œuvre d'artistes susiens ou le produit d'une importation. Quoi qu'il en soit, ils sont d'un grand intérêt, car ils dénotent, dès le x[e] ou même le xv[e] siècle au moins avant notre ère, une connaissance approfondie du travail filigrané, à tel point que, sortant moi-même de terre ces bagues élégantes, je me demandais si je n'étais pas victime d'une mystification et si ces bijoux n'étaient pas grecs ou étrusques. Mais il ne pouvait y avoir aucun doute sur leur antiquité, car ils faisaient partie des offrandes de fondation du temple élamite de Chouchinak.



FIG. 6. — SCEPTRE VOTIF EN [illegible] ORNÉ D'UNE TÊTE DE LION EN [illegible] ANTÉRIEUR AU XII[e] SIÈCLE AV. J.-C. [illegible] trouvé dans les fondations [illegible]

L'habileté des joailliers asiatiques dans le travail des métaux et des pierres dures ne doit surprendre d'ailleurs en aucune manière. N'ai-je pas moi-même découvert, à Dahchour, des trésors de la XII[e] dynastie, c'est-à-dire du xxv[e] siècle environ avant notre ère, dont bien des bijoux ne pouraient être copiés de nos jours?

Pour mieux étudier ces menus objets de prix, il nous faudrait connaître le lieu où jadis les Élamites portaient leurs morts. Je l'ai longtemps cherché, mais ne l'ai pas découvert, et cependant il ne doit pas être éloigné de la capitale, car Assourbanipal[1] lui-même se vante d'avoir profané les osse-

1. « Les mausolées de leurs rois, [illegible] Istar mes seigneurs, et qui [illegible] je les ai brûlés au soleil. J'ai emmené [illegible] refuge » (Assourbanipal, texte de [illegible]

ments des rois d'Élam. Cette découverte serait de la plus haute importance, elle permettrait de dater une foule d'objets auxquels nous ne pouvons encore assigner un âge et de suivre pas à pas le progrès dans les pays susiens.

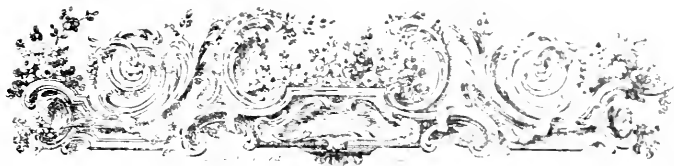
Malheureusement, ces recherches sont rendues en ce moment bien difficiles par l'état troublé du pays, les tribus sont perpétuellement en guerre les unes contre les autres, des brigands et des pillards tiennent la campagne, et dès qu'on s'éloigne de la zone des feux du château de Suse, il faut se faire accompagner par une véritable expédition militaire.

L'exposé que je viens de donner de l'histoire de l'art en Élam n'est forcément pas complet. Il résulte de nos recherches depuis onze ans, mais l'avenir apportera bien des éclaircissements nouveaux, bien des détails utiles. L'ensemble demeurera cependant, je pense, car il est basé sur un nombre considérable de faits et d'observations.

Ainsi l'Élam n'a joué qu'un rôle secondaire dans les origines de l'art asiatique ; c'est à la Chaldée qu'il faut reporter l'honneur d'avoir, la première, créé la grande sculpture, d'avoir su renfermer dans une stèle tout le récit d'une guerre, d'un état politique, d'une conception religieuse. Suse a fait progresser les arts industriels, en a même créé quelques-uns, mais n'a jamais atteint l'ampleur de conception, la perfection d'exécution des artistes chaldéens de l'empire.

J. DE MORGAN





LE PSEUDO-WATTEAU DE LA COLLECTION LANDELLE

Ce tableau, autour duquel il s'est fait tant de bruit, a passé en 1855, à la troisième vente Camille Roqueplan, sous le nom d'Antoine Watteau (*Tête de* [illegible], n° 118 du catalogue). Il fut alors payé 185 francs par Charles Landelle qui, préoccupé de la seule passion d'art, se contenta de mettre en belle place cette œuvre infiniment intéressante pour lui et ne s'inquiéta jamais de savoir de qui elle était. Landelle était un artiste et non pas un amateur : il n'avait aucun snobisme. Bien des gens, depuis, ont discuté l'attribution de cette toile, mais Watteau a presque toujours été mis hors de cause en dernier lieu. L'expert chargé de la vente Landelle a pourtant reconnu que ce « portrait » était digne du plus grand maître du XVIIIe siècle qui révélait un « atavisme flamand » et l'influence de Van Dyck.

Examinons l'aspect du personnage : le costume ne donne presque aucune indication : ce col de chemise flottante sur ce vêtement [illegible] pas d'une époque précise et appartient, depuis la Renaissance, à tous les temps. La physionomie ne nous tirerait point d'embarras [illegible] qui, rare dans les personnages du XVIIe et du XVIIIe siècle, pourrait [illegible] argument en faveur d'une attribution assez moderne.

Reste la facture, large et franche, légère et désinvolte [illegible] certaines ébauches de Rubens, de Watteau [illegible] Fragonard. Van Dyck est à dessein oublié dans [illegible] mesautiers », de tous ceux qui ont su, en quelques [illegible] seule séance, fixer une impression avec [illegible] le ton de cette chair sous laquelle on sent [illegible]

la façon dont la barbe est traitée, d'une seule venue de lave ambrée, — on dirait presque la fluidité d'une aquarelle. La couleur est si juste qu'il faut tout de suite écarter le nom de Rubens; le fond noir, qui n'a pas été brossé après coup, oblige à décliner la paternité de Tiepolo : l'horizon d'un Vénitien, c'est le ciel ou la mer. Watteau et Fragonard seuls sont donc en présence pour le moment. Mais si le peintre des Fêtes galantes a pu construire des yeux et un nez avec cette maëstria, aurait-il eu cette défaillance dans le dessin du côté de l'ombre, le long de la joue indiquée maladroitement ? S'il est possible de reconnaître Fragonard dans ce léger défaut, il est certain que ce coloriste n'a jamais suivi les traits d'un visage avec autant de précision. Il faut donc penser à un autre artiste, plus proche de nous, romantique autant que semble l'être le modèle. Or, dans les trente premières années du XIX siècle, n'y a-t-il pas un peintre prestigieux, qui s'est essayé avec grand succès dans tous les genres, un Anglais très francisé, Richard Parkes Bonington ? Delacroix, son intime ami, exalte « l'admirable talent » de ce peintre. « J'ai eu, dit-il, quelque temps Bonington dans mon atelier... Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là (31 janvier 1826) ». Delacroix écrit en 1861 à Thoré : « Personne dans cette école moderne, et peut-être avant lui, n'a possédé cette légèreté dans l'exécution, qui, particulièrement dans l'aquarelle, fait de ses ouvrages des espèces de diamants dont l'œil est flatté et ravi ». Né en 1801, Bonington meurt en 1828. Jamais courte carrière ne fut mieux remplie. Entre les œuvres que possède le Louvre et celles qui sont à Manchester House (collection Richard Wallace), on aurait ample matière pour étudier la technique de Bonington, et vérifier l'hypothèse que nous proposons, hypothèse fondée sur l'aspect et le caractère du vieillard, sur la facture de cette esquisse, et enfin sur le témoignage de Delacroix, qui permet de compter le jeune Anglais au nombre des artistes capables d'avoir exécuté ce morceau, bien près d'être un chef-d'œuvre. A défaut d'un nom, d'un siècle et même d'une école, c'est dans la catégorie des *belles choses* que devra se classer ce portrait d'homme âgé, et il faut en revenir aux paroles de Landelle : « C'est une superbe toile et cela suffit : elle servira de leçon aux artistes ».

CASIMIR STRYIENSKI

LES MAITRES DE PETITOT

LES TOUTIN

ORFÈVRES, GRAVEURS ET PEINTRES SUR ÉMAIL[1]



FIG. 1.
ATTRIBUÉ A HENRY TOUTIN.
PORTRAIT DE FRÉDÉRIC HENRI,
PRINCE D'ORANGE (VERS 1640).
Amsterdam, Rijksmuseum

Dans une carrière de plus d'un demi-siècle, la production d'un artiste comme Henry Toutin dut être considérable. Son bagage se réduit cependant à une dizaine de pièces disséminées dans les musées de Londres, de Vienne, d'Amsterdam et de Genève. Le plus habile des émaillistes français du XVII[e] siècle, après Petitot, n'est représenté dans aucun de nos musées, et, nous le croyons du moins, dans aucune de nos collections particulières.

En revanche les quelques œuvres que nous avons pu retrouver à l'étranger sont assez caractéristiques pour nous permettre de suivre pas à pas les étapes de sa carrière. A ses débuts, en 1635 ou 1636, il tâtonne encore, sinon pour les couleurs, dont son père lui a certainement transmis tous les secrets, du moins dans la manière de les appliquer et de manier les pinceaux[2]. Tout en continuant à peindre dans

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, p. [illegible].

2. Les émaillistes employèrent d'abord comme fond un émail plus dur [illegible] couleurs. Au feu, les couleurs seules se vitrifiant et se fondant entre elles, sans s'incorporer [illegible] laissèrent subsister les coups de pinceau, le pointillé, et presque le relief des touches. Plus tard les peintres prirent un émail plus fusible, et leurs couleurs, fondant [illegible] incorporèrent complètement. C'est ce qui donne un aspect si [illegible] Nous croyons que cette remarque, si elle peut se généraliser, aiderait [illegible] certaines pièces.

le goût des artistes blésois, et peut-être de Jean Ier Toutin, avec des traits arrêtés et des teintes presque plates, il s'attaque résolument au portrait en miniature.

Quelle distance entre le petit médaillon de *Diane et Actéon*, du British Museum, daté et signé : *Henry Toutin, me orpheure a Paris, fecit 1636*, et le portrait de Charles Ier (fig. 2), du Rijksmuseum à Amsterdam, signé au dos : *Henry Toutin, orpheure à Paris, a fait cecy lan 1636*[1] ! Qu'il est intéressant, ce premier portrait sur émail à date certaine ! Comme la figure et le pourpoint blanc, parsemé de fleurs, se détachent agréablement sur le fond bleu cobalt qui semble le secret des Toutin ! Seule la chevelure, trop sommairement traitée, et le pointillé minutieux, un peu gros, révèlent encore une certaine inexpérience. Entre ces deux œuvres, datées de la même année, il y a tout un monde. L'une est de l'art de la veille, l'autre annonce l'art nouveau.



FIG. 2. — HENRY TOUTIN.
PORTRAIT DE CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE (1636).
Amsterdam Rijksmuseum

On comprend que la mode se soit emparée de cet art charmant qui allait fixer en couleurs ineffaçables et lumineuses les traits fugitifs de la beauté. En quelques années, la réputation d'Henry Toutin fut assez bien établie pour que la cour lui confiât des commandes importantes : « Après la mort du feu roi Louis XIII, écrit Félibien, il fit pour la reine régente une boite de montre d'or émaillée de figures blanches, sur un fond noir, beaucoup plus belle que tout ce que l'on voit sur le cuivre, qui n'est pas capable de souffrir

1. Nous remercions bien sincèrement M. B. H. F. van Riemsdyk, directeur du Rijksmuseum, qui nous a procuré la reproduction de ce portrait, et a bien voulu l'accompagner de précieux renseignements. De son côté, M. Pit, directeur du Musée neerlandais, nous a très obligeamment envoyé les clichés de la belle montre que nous donnons plus loin.

le feu comme le fait l'or[1]. » Nous ignorons le sort de ce bijou, dont la technique semble rappeler les grisailles des émailleurs limousins, mais le Trésor impérial de Vienne conserve les portraits d'*Anne d'Autriche* et de *Louis XIV* (fig. 3), qui, d'après l'âge du jeune enfant, ne peuvent guère se reculer plus loin que 1643. On y retrouve les qualités et les défauts du portrait de Charles Ier.

L'intérêt de ces miniatures pâlit devant le chef-d'œuvre du Musée



Fig. 3.
Henry Toutin. — Louis XIV et Anne d'Autriche (vers 1643).
(Vienne, Trésor impérial.)

néerlandais, une montre exécutée à l'occasion du mariage de Guillaume II d'Orange avec Marie d'Angleterre, en 1641, et signée deux fois : *Henri Toutin, Hen. Toutin.* Le boîtier représente, sur une de ses faces, Neptune conduisant le jeune couple vers le rivage où l'attendent cinq femmes personnifiant les Provinces-Unies. Elles tiennent les armoiries de Hollande, Zélande, Utrecht et Gueldre. Sur l'autre face, un couple regarde une déesse dans les nues, traînée sur son char par des léopards. A l'intérieur, l'artiste a figuré, d'un côté, un mariage dans un temple, de l'autre Mars et Vénus

1. Félibien, *Principes d'architecture*, etc., p. 31.

au milieu d'un champ de bataille délaissé. Sur le cadran, des amours couvrent de fleurs un groupe de deux amants. Le mouvement est signé : *Antoine Mazurier, Paris* (fig. 4 et 5).

On peut rapprocher de cette pièce historique la belle montre du British Museum, représentant *l'Enlèvement des Sabines* et un *Combat naval* indéterminé (fig. 6). Le mouvement porte le nom de Paul Viet, horloger à Blois, mais Toutin n'a pas signé. Il s'est contenté d'indiquer la source de son inspiration : *Hist. d'Apian* [1].



Fig. 4. — Henry Toutin.
Montre de Guillaume II d'Orange
et de Marie d'Angleterre (1641).
Amsterdam, Musée néerlandais.

Plus médiocre, le portrait de femme du même musée, provenant de la collection Franks et signé : *Henry Toutin fecit 1651*. Mais le *Prince Frédéric-Henri*, du Rijksmuseum (fig. 1), est une œuvre supérieure. L'artiste est enfin maître de son pinceau. Entre cette superbe et grave figure de guerrier et les meilleures compositions de Petitot, il n'y a qu'un pas. Henry Toutin va le franchir dans sa reproduction du célèbre tableau de *la Tente de Darius* (fig. 7).

L'émail est de 1671 : le peintre atteint l'apogée de son talent. Il s'est livré à ce tour de force incomparable de faire tenir sur une plaque d'or de quelques pouces toute la toile de Charles Lebrun. Mais, en même temps, comme s'il voulait doubler la difficulté, il a porté son émail à des dimensions jusqu'alors inusitées. C'est admirable de fini et de rendu, c'est une merveille, c'est un bijou. C'est presque trop bien, et devant ce chef-d'œuvre de grand art vu par le petit bout de la lorgnette, on regrette la montre de Guillaume II, avec ses inexpériences savoureuses.

L'admiration des contemporains n'a pas manqué à ce morceau d'émail qui a dû coûter à son auteur des mois et peut-être des années de

1. Ancienne collection Octavius Morgan. Cf. *The Archeological Journal... of the Archeological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. XIX. London, 1862, p. 293.

travail. Jean Rou a décoré le tableau de son oncle de ce distique flatteur :

Errat, Alexander, vivum qui te negat : en ter
Tu speras, ipso, Bruni, genioque Tutini. — I. Rou.

Félibien renchérit encore : « Outre qu'il a si bien observé les couleurs, les airs de teste et toutes les belles expressions qui sont dans l'original qu'on ne peut rien désirer davantage, c'est qu'il y a un si beau poliment et un si beau lustre dans tout son ouvrage qu'il est bien difficile de mettre l'émail à une plus haute expression[1] ».

Les critiques modernes ont été plus loin, et au musée Rath, à Genève, où le chef-d'œuvre de Toutin est conservé[2], ils ont refusé de lui donner un autre auteur que Petitot, ignorant la signature inscrite au dos de la plaque : *C. Lebrun In. H. Toutin fec. 1671*[3].



Fig. [illegible]. — Henry Toutin.
Montre de Guillaume II d'Orange
et de Marie d'Angleterre (1641?).
(Amsterdam, Musée néerlandais.)

Voilà tout ce qui nous est resté de l'œuvre d'Henry Toutin. Mais on se tromperait si on voyait en lui uniquement le peintre sur émail, le miniaturiste. C'était avant tout un orfèvre qui faisait appel au pinceau pour donner plus de perfection à ses ouvrages d'or et d'argent. Que de choses charmantes durent ainsi sortir de son atelier

1. C'était peut-être une commande royale. Louis XIV affectionnait particulièrement ce tableau qu'il fit reproduire en miniature par la demoiselle Chasteau, pour 700 livres (Comptes des bâtiments, 7 avril 1680). Le musée de Berlin conserve aussi une *Tente de Darius*, signée des frères Huaud et datée de Berlin, 1700.

2. Légué par Mme Caze, n° 572 du catalogue. Nous remercions M. [illegible] d'avoir bien voulu nous en faire adresser une excellente reproduction.

3. Les frères Haag, dans *la France protestante*, et tout récemment le dernier [illegible] de Petitot, M. Stroehlin (1905), donnent *la Tente de Darius* au célèbre portraitiste.

malheureusement condamnées, si le temps les a épargnées, à rester à jamais anonymes! Voyez, dans son portrait de Charles I[er], avec quel soin il a traité la bordure d'émail! Chaque petit segment s'agrémente de fleurettes sur fond blanc; le mince rebord lui-même a reçu un décor de petites scènes champêtres, un pont, un cheval au galop. Et pour ses portraits d'Anne d'Autriche et de Louis XIV, quel étui délicat il a su composer avec les fleurs les plus brillantes de son temps, tulipes, œillets,

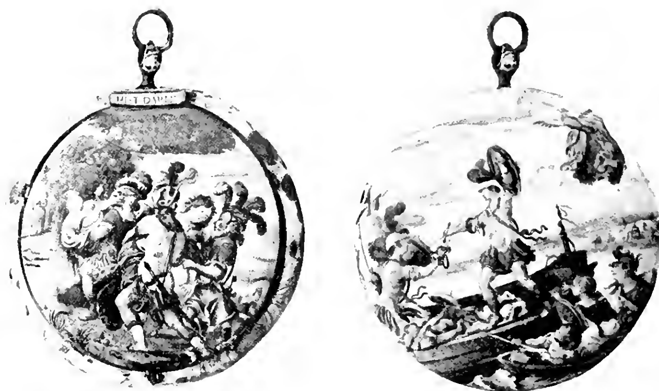


FIG. 6. — HENRY TOUTIN. — MONTRE ÉMAILLÉE.
Londres, British Museum.

iris, toutes les variétés d'anémones (fig. 8)! En vérité, ces artisans d'autrefois étaient des artistes complets. Le métier et l'art se donnaient la main dans leurs moindres œuvres.

Henry Toutin avait un frère cadet, qui se livra comme lui à la peinture sur émail.

Jean II Toutin, né le 14 novembre 1619, à Châteaudun, épousa, vers 1637, Sara Graviller, ou Cavillier, et en eut une fille qui fut présentée au temple de Charenton, par Isabelle Toutin, mère de Jean Rou, sa tante, et par Pierre Chartier, avocat au Parlement, frère d'un orfèvre-émailliste

de Blois 29 février 1638 [1]. Il était, semble-t-il, encore vivant, au moment du mariage de son fils Henri, orfèvre et graveur, avec Marie Feret novembre 1660) [2].

Sa carrière, cependant, dut être assez courte, ou s'écoula en grande partie hors de France, car son neveu, Jean Rou, ne semble pas l'avoir connu. Peut-être même ne travailla-t-il que fort peu à son compte, et



Fig. 7. — Henry Toutin. — La Tente de Darius [illegible]

D'après Charles Le [illegible] — Genève [illegible]

resta-t-il le collaborateur anonyme de son père ou de son frère. En tout cas, sa signature ne figure que sur deux boîtiers de montre. Encore, ces pièces rarissimes ont-elles été jusqu'à ce jour attribuées à Jean I [illegible] Toutin.

Cependant le talent de Jean II n'est pas loin d'égaler celui de son aîné ! Quel charme et quel éclat dans ces deux boîtiers ! L'un, au British

1. *Mémoires* de Jean Rou, t. II, p. 377. L'enfant mourut le [illegible] Note [illegible] Read. *Bull. Société hist. du protestantisme français*, t. XIII, p. 227.

2. Note manuscrite de Ch. Read. *Bull. [illegible]*

Museum, décoré sur toutes ses faces, et même à l'intérieur, de scènes mythologiques, représente des *Nymphes au bain*, dans le goût de Poelenburg (fig. 9). L'autre, dans la collection Paul Garnier, plus petit, mais d'un travail peut-être supérieur, est orné de nus antiques tout aussi savoureux.

Dans ces deux pièces admirables, l'éclat des couleurs surpasse tout ce que l'on peut imaginer. Plus de tâtonnements, comme dans les premières œuvres d'Henry Toutin. Le dessin est ferme, arrêté, la composition fondue dans une harmonie exquise. Nous ne croyons pas nous tromper en reculant jusque vers 1660 des morceaux d'un art aussi avancé[1].



Fig. 8. — Henry Toutin.
Étui pour les portraits d'Anne d'Autriche
et de Louis XIV.
(Vienne, Trésor impérial.)

Avec un tel savoir-faire, il n'est pas étonnant que Jean II ait cherché à se produire à l'étranger. C'était le moment où Christine de Suède, initiée aux idées françaises, appelait auprès d'elle toute une pléiade de peintres, de sculpteurs, de savants. Le « bonhomme » Toutin venait de mourir. Aussitôt son modeste héritage partagé, c'est-à-dire vers 1645, Jean II empaqueta les planches et les outils de graveur paternels[2], et prit la route de Stockholm « pour être peintre en émail de la reine Christine »[3]. Malheureusement ce voyage n'a laissé aucune

1. La montre du British Museum provient de la collection Octavius Morgan. En la présentant à l'*Archeological Institute*, en 1860, son possesseur l'attribuait à Jean, « frère » d'Henry Toutin (*loc. cit.*, p. 297).

2. Il est fort possible que Jean II Toutin ait été graveur comme son père et comme son frère, mais nous ne savons si l'on peut lui attribuer quatre planches d'architecture représentant l'église Saint-Ouen à Rouen, postérieures à 1650, et signées *Jean Toutin*. En voici les titres : Plan géométral de l'église de Saint-Ouen. *I. Toutain fec.*, in-fol. ; — Plan de l'abbaye royale de Saint-Ouen de Rouen. *I. Toutain fec.*, in-fol. ; — Jubé de l'église de Saint-Ouen... réparé en 1655. *Jean Toutain fec.*, in-fol. ; — Perspective du dedans de l'église de Saint-Ouen de Rouen. *H. David fec. et I. Toutain delin.* — Bibl. nat., Est., supp. non relié. Il se pourrait que ce graveur fût de Rouen et descendît des anciens orfèvres du XVI[e] siècle.

3. *Mémoires* de Jean Rou, t. II, p. 8.

trace dans les archives du royaume[1], et nous serions tenté d'en douter si les souvenirs de Jean Rou n'étaient aussi précis, et si nous n'avions d'autre part la preuve que le nom de Toutin avait laissé de bons souvenirs à la cour. Peut-être les 600 écus de pension attachés à l'emploi parurent-ils insuffisants à Jean II, peut-être trouva-t-il le climat trop fâcheux. Toujours est-il qu'à la fin de 1646 la charge était vacante, et que le grand chancelier du royaume, Gabriel de la Gardie, de passage à

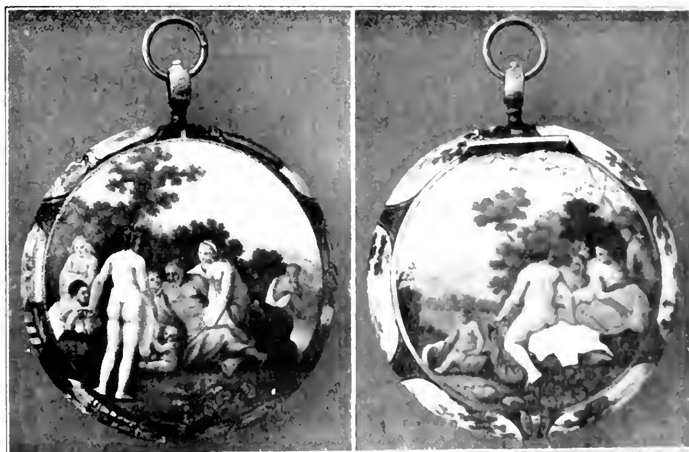


Fig. 9. — Jean II Toutin. — Montre [illegible]

[illegible]

Paris, choisissait pour la remplir Pierre Signac, probablement un élève de Toutin[2].

1. L'enquête très minutieuse de M. Ludvig Looström [illegible] de Stockholm, n'a relevé son nom nulle part. Ni M. [illegible] son émule Pierre Signac, ni le baron C. Bildt, l'érudit historien de Christine de Suède [illegible] Jean II Toutin dans leurs recherches.

2. « Son Excellence Monseigneur le comte Magnus G. de la Gardie [illegible] à Paris pour peindre en émail de Sa Majesté la Reine Christine [illegible] la veille de Noël. Quelque temps après, Sa Majesté eut la bonté [illegible] par an, et tous mes portraits payez à part » [illegible] muniqué par M. Looström.

Le disciple, disons-le à son honneur, n'oublia pas ses premiers maîtres, et l'on trouve, dans le *Mémoire* de ses fournitures à la reine, mention d'une somme de 400 rixdales pour un grand miroir en cristal de roche qu'il avait fait venir de Paris. Le cadre en or était orné du *Couronnement de la Reine*, par M. Toutin l'aîné [1].

Nous aurions aimé à grouper à la fin de cette monographie les élèves présumés des Toutin : Pierre Signac, Hance, du Guernier, et ces émaillistes de Blois, dont Félibien nous a donné les noms : Gribelin, Chartier, Morlière, Vauquer. Mais si, pour la plupart d'entre eux, notre enquête est suffisamment avancée, il nous manque encore trop de renseignements pour pouvoir présenter un tableau d'ensemble de l'école française de peinture sur émail au XVIIe siècle.

Notre but, d'ailleurs, n'est-il pas atteint ? Nous avons voulu élucider les débuts du nouvel art et mettre en lumière cette curieuse dynastie d'orfèvres dunois dont on ne savait jusqu'à ce jour que les noms. La carrière de Jean Ier Toutin, d'Henry et de Jean II, est désormais connue dans ses grandes lignes. Des découvertes postérieures viendront, nous l'espérons, compléter cette première esquisse et ajouter à notre ébauche les touches qui lui manquent.

Notre travail aura du moins servi à montrer que l'on aurait tort de circonscrire les recherches à Châteaudun. La peinture sur émail a pris naissance dans la capitale du Dunois, mais c'est à Paris seulement qu'elle s'est développée. En 1636, lorsque Henry Toutin peint son portrait de Charles Ier, le mouvement de centralisation, qui atteindra son apogée sous Louis XIV, est déjà assez avancé pour obliger les artistes à se rapprocher de la cour. La clientèle élégante, qui va porter aux nues l'art charmant et fragile des Toutin, fréquentait plus volontiers les galeries du Louvre que les rues montueuses de Châteaudun. Encore quelques années, et les orfèvres de province n'auront plus besoin de se mettre en frais. Leurs lourds bijoux d'argent et leurs minces croix d'or seront assez bons pour la comtesse d'Escarbagnas et M. de Pourceaugnac.

HENRI CLOUZOT

1. *Mémoire* cité.



ANTOINE WATTEAU

PEINTRE D'ARABESQUES

Audran est homme à ramener Watteau au principe d'un meilleur enchaînement de ces caprices, et, sans doute, il s'y attache. Audran relève encore de la tradition ancienne pour la recherche de l'ampleur des effets et de la pondération des lignes, mais il se distingue aussi par le sens d'une exécution vive et précieuse. Il passe pour avoir utilisé surtout le pinceau du Valenciennois par la peinture des figurines, traitées quasi miniaturalement, avec des tons frais et de fins accents carminés. Nous ne faisons nulle difficulté de croire que Watteau a eu, techniquement, beaucoup à gagner à son contact. C'est le moment où lui est ouverte, au Luxembourg, la galerie des Rubens de Marie de Médicis, et l'heure approche où il se sentira de force à tenter la fortune en travaillant pour son propre compte. Bien que nous n'ayons aucune référence [illegible] nos présomptions sur l'œuvre décorative du grand maître [illegible]

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXIV, [illegible]

représenté pour nous par d'inégales et froides estampes et par de trop rares morceaux peints, nous ne jugeons pas téméraire d'attribuer à l'ornemaniste du Luxembourg une part des progrès de Watteau. Après tout, certaines qualités nous frappent en des compositions de lui, où il entre tout autre chose que l'influence de Gillot et que l'inspiration particulière à l'auteur lui-même. Pourquoi donc cet Audran, esprit très sage, artiste très raffiné, auprès duquel Watteau a travaillé un temps assez long, n'aurait-il pas été le modérateur qui agit, non par la nouveauté de ses vues, mais par les réflexions qu'il suggère et le désir du mieux qu'il provoque ? Les quatre panneaux en couleur dont Watteau a doté, plus tard, l'hotel de Chauvelin, *la Fête bachique*, *la Balanceuse*, *la Partie de chasse* et *le May*, se prévalent d'un style bien coordonné, où tout se simplifie et s'épure, même le goût de la rocaille[1]. J'imagine que le passage dans l'atelier du Luxembourg lui a fait saisir le médiocre agrément du désordre et, presque, la misère des ornements qui n'expriment rien. On croit voir, au surplus, un parfait résumé des tendances du maître, au moment de sa plus belle possession de soi, dans son exquise arabesque du *Dénicheur de moineaux*, qui appartint à Julienne et qu'a gravée Boucher. Un socle de marbre soutient deux énormes volutes lapidaires fleuries, au-dessus desquelles deux jeunes satyres les chèvrepieds de Gillot assis, supportent sur leurs épaules un entablement ou banc de pierre. Ce banc est occupé par un délicieux couple de bergers au repos, l'amoureux se penchant vers l'amoureuse pour lui offrir un nid, l'amoureuse renversant sa tête sur l'épaule de l'amoureux. Derrière eux, un paysage profond, plein de lumière. La scène est la transcription, légèrement modifiée, selon les convenances de l'ornemanisme, d'une pastorale du maître, conservée à la Galerie nationale d'Édimbourg[2].

Il sied d'analyser le détail de l'œuvre pour juger de l'étroite et harmonieuse correspondance de ses parties. Le soubassement composite présente, à son sommet, plaqué contre le banc, entre les deux faunes, l'écusson fleurdelisé de la Maison royale. Une corbeille tressée de jonc s'y accroche. Plus bas, dans le vide séparant les deux volutes, un mouton est couché. Deux

1. Compositions gravées par Moyreau, Le Bas, Scotin et Aveline. — *La Balanceuse*, ou jeune fille sur une escarpolette, a des rapports avec *les Agrements de l'ete* de Chantilly.

2. Ce n'est pas ce petit chef-d'œuvre, quoi qu'on en ait dit, qui appartint à Julienne, c'est l'arabesque gravée par Boucher. L'estampe porte cette inscription sans réplique : « *Tiré du cabinet de M. de Julienne* ».



Le Dénicheur de Moineaux

Le Dénicheur de moineaux

consoles, en forme de grecques, agrémentées de pampres, s'ajoutent aux enroulements étoffés de verdure du socle en se surmontant de la musette et de la cage d'osier de l'oiseleur, du chapeau enrubanné et de la quenouille de la bergère. A l'angle du banc, un chien surveille la cage: spirituelle indication d'un lien de la première zône à la seconde, laquelle, d'ailleurs, centralise l'intérêt. Autour des amoureux, des arbres tordus et tourmentés dessinent un cercle curieusement ornemental, ouvert sur la campagne. La zône supérieure est garnie d'un grand motif en éventail, d'où pend un oiseau lié par les pattes; puis, dans l'ornement terminal, se perche une chouette et volètent d'autres oiseaux. Le haut et le bas s'enlèvent vivement sur le fond clair; le centre se détache sur un lumineux paysage. Ainsi se déterminent les convergences que la blonde, riche et friande couleur de Watteau devait accentuer à ravir. L'ouvrage est, à coup sûr, de ses années de maîtrise. Nous sommes bien loin de Gillot, et bien loin d'Audran. Pourtant à considérer l'économie générale de l'arabesque et, surtout, l'agencement décoratif très étudié du soubassement, on s'assure qu'Audran a été, d'une autre façon que Gillot, mais d'une façon certaine, singulièrement utile à son élève. Veut-on savoir, après cela, quelle a pu etre la destination de l'arabesque du *Dénicheur*? Je crois possible de le deviner. L'écusson aux trois fleurs de lis, si fort en évidence et qui se propose, à sa place, comme une énigme, nous rappelle que la boutique de Sirois, le premier marchand acheteur de toiles de Watteau et le beau-père de Gersaint, était à l'enseigne des *Armes de France*. Cette composition fut probablement exécutée pour servir d'enseigne ou plafond de boutique à Sirois.

Il est a remarquer que Watteau n'a jamais eu de propension à peindre des décorations en manière de tableaux. On ne l'a vu céder à ce genre qu'une seule fois, vers 1712, pour enrichir la salle à manger de Pierre Crozat de quatre grandes compositions mythologiques en l'honneur des quatre Saisons. Caylus en a, comme on sait, parlé sans bienveillance; mais d'après les gravures qui en témoignent, plus d'une figure y méritait de retenir les bons connaisseurs. Un dessin très gracieux du *Printemps* et le robuste dessin d'un jeune homme qui verse à boire à Bacchus dans l'allégorie de *l'Automne* sont venus jusqu'à nous et nous frappent de leur franchise. Je me souviens d'avoir également rencontré une ancienne répétition de l'allégorie de *Cérès* (*l'Été*), peinte en valeurs fines sur un



fond de nuages blancs et de ciel bleu[1]. Mais pourquoi nous attarder à des peintures dont nous n'avons plus les originaux, et auxquelles l'auteur ne s'est pas soucié de donner un prolongement? Le fait est qu'en matière de décor, il n'a vraiment eu de complaisance que pour l'arabesque.

Les éléments à son usage pour broder une surface ou accompagner un sujet central sont les mêmes qu'emploient ses confrères, à ceci près qu'il en renouvelle la physionomie. On les peut répartir en cinq classes. Ce sont, d'abord, les formes tirées du règne végétal : les guirlandes, les gerbes, les aigrettes, les bouquets, les lianes, les pampres, les feuilles gladiolées, les feuilles frisées, les tiges exfoliées, qui fournissent de bonnes lignes de soutien. Viennent, ensuite, les formes géométriques ou stylisées, si commodes pour les transitions et les remplissages : rosaces, fleurons, palmettes symétriques, rinceaux déliés, grecques, entrelacs, treillissages variés. La troisième catégorie comprend les formes architecturales, les portiques de bois et de lattis, les rotondes rustiques portées par des cariatides taillées en des colonnes de charpente qui s'effilent du bas, et autres singularités venues des traditions de Fontainebleau. Puis, les objets façonnés, meublants ou décorants, consoles, lambrequins à festons, pavillons suspendus, couronnes pendantes, masques, carquois, flèches et torches d'amour, houlettes, outils de jardinage, flûtes, musettes, tambourins, grelots, verres à boire allongés en cornets, fiasques clissés de vannerie, volantes écharpes, rubans flottants..., tous les accessoires de la petite allégorie de l'époque. En quatrième lieu s'enregistreront les adaptations convenues, les chantournements à découpures intérieures que peut suggérer le travail du bois, les ressouvenirs de la ferronnerie des grilles, les motifs curvilignes en coquilles à ressauts de pointes, en ailes nervées et onglées de chauves-souris, en ailes ocellées de papillons, en auréoles flamboyantes. Enfin, nous aurons à compter, à travers cette infinie bigarrure, avec les Cupidons, les faunes et les faunesses et, plus encore, avec la ménagerie prédestinée des arabesques : les singes, les

1. *Le Printemps* et *le Serpent de B*[illegible] études [illegible] le comte I. de Camondo et chez M. Henri M[illegible] dent article, p. 433. — La *Ce*[illegible] est à Londres, chez M. Lionel Phillips.

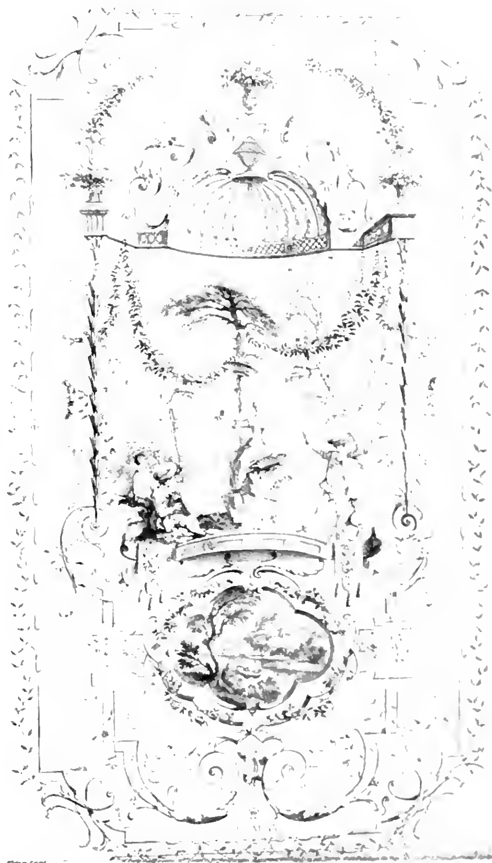
écureuils, les chiens, les moutons, les perroquets, les corneilles, les paons, les faisans, les oiseaux sans nombre et sans nom.

Suivant les parois à couvrir, les compositions s'ajustent en largeur ou en hauteur. On fait jusqu'à des plafonds d'arabesques en s'étudiant à compartir les détails choisis en bel ordre de symétrie, autour d'une scène mythologique ou autre, à la façon des fleurs autour d'un bassin dans un parterre à la française. Théoriquement, une œuvre de ce genre peut offrir, vue en son lieu, à peu près l'effet d'une étoffe à fond blanc, fleurie de couleurs gaies, tendue au-dessus de la tête des spectateurs. Cet art menu ne saurait convenir, d'ailleurs, qu'à des pièces petites, et je ne crois pas, à dire vrai, qu'on en ait tiré grand parti de plafonnage à aucun moment. Nous connaissons, par une gravure de Caylus[1], un plafond de l'invention de Watteau, étalé en treillage. A la charmante fable de *Vénus blessée par l'Amour*, s'y accote la plus ironique singerie du monde. Le démon de l'arabesque ne fait rien pour nous arrêter ici; mais les babouins nous ramèneront avant longtemps à leurs joyeusetés. Certains panneaux de lambris, de moyennes dimensions, s'accommodent d'un simple entourage de tiges droites, recourbées au sommet, de roseaux, de lignes minces, laissant à nu le ton blanc d'ivoire, où une figure, comique ou galante, s'isole sur un abrégé de paysage. D'autres panneaux, plus larges, multiplient leurs « agréments », toujours empreints de cette élégance nerveuse, doués de cette gracilité un peu grêle, qui spécifient l'ornemanisme du maître. Presque toutes les divisions du lambrissage, au-dessus de la plinthe, s'illustrent d'un épisode historié, libre sur le fond ou compris dans un médaillon, un cartouche, une enveloppe profilée. Il est, pourtant, quelques trumeaux où, par exception, des places ont été ménagées à la fois pour un groupement de figures assez important et pour une petite vue agreste. Tels les quatre pendants déjà cités de l'hôtel Chauvelin[2]. Le plus souvent, — et c'est un fait notable, — le paysage donné comme fond à la scène centrale de l'arabesque participe lui-même de l'ornement. Les arbres prennent, en rejoignant le décor conventionnel, un aspect ornemanisé : c'est le cas du *Dénicheur de moineaux*. Les constructions

1. Gravure terminée au burin par Aveline.

2. Au-dessous de chaque grand sujet, un paysage se dessine dans un quadrilobe : un pont rustique à une seule arche auprès d'un village, un bord de rivière et des pêcheurs, etc. Voir la gravure, p. [illegible].

pittoresques, les portiques de jardin, les statues et les caryatides à gaines sont affranchis des lois de la pesanteur et maintenus en l'air, sans point d'appui sur la terre, au même titre que les ornements les plus émancipés : c'est le cas du *Galant* et des *Amants endormis*. Il y a plus : le paysage verse tout entier dans l'artifice décoratif, déborde la chimère et s'achève au premier plan, en une fontaine de rocaille : c'est le cas de *la Voltigeuse*. Le peintre qui s'égaie à ces choses a besoin d'autant de latitude que le conteur de *Ma mère l'Oie*...



Le Ma[illegible]

Gravure d'Ave[illegible] d'après le [illegible]

En ces folles rondes de motifs sans affinités, systématiquement rangés ensemble, Watteau fait apparaître des sujets « agréables ». Évidemment, suivant la loi de progression naturelle qui nous con

duit du simple au composé, il a débuté par des figures seules, de préférence en habits de théâtre et dans le mode de Gillot, pour se risquer, ensuite, à ces épisodes vagues, tenant de si près aux rites de la mythologie théâtrale et à l'esthétique du ballet, qu'on voit dans sa série d'arabesques caractérisée pour nous par *les Jardins de Cythère* et *le Temple de Diane*, parmi des hémicycles, des rotondes pompeusement champêtres et des terrasses aux lignes compassées. Peut-être ces spectacles un peu neutres nous plairaient-ils encore sous la magie des couleurs du maître, mais la sèche gravure de Huquier ne les met guère au-dessus d'ordinaires décors de perspective. En tout cas, le monde de la Régence les a goûtés et Watteau n'a pas cessé un instant de poursuivre les buts qui le hantaient avec cette fière indépendance d'esprit et cet incroyable désintéressement du succès qu'on lui connait. Je pose en regard de ses premières tentatives complexes sa scène d'arabesque plus tardive gravée par Moyreau sous ce titre : *la Feste bachique*. L'inspiration n'y coule pas d'une source neuve et ne s'élève pas bien haut ; seulement, tout y est mieux lié, plus vif et plus aimable. Au milieu d'un pavillon de parc aux minces supports en spirale enguirlandés de pampres et de raisins, s'érige un buste de Bacchus, le front orné d'un bandeau, la poitrine barrée en sautoir d'étranges insignes formés de verres à boire accrochés à un baudrier d'étoffe. A droite s'avance un personnage de comédie, gros homme à rabat blanc, sorte de Sancho monté sur un âne et peu inquiet des aventures où il s'est engagé. Un garçon accourt, à gauche, au devant de lui, le chapeau empanaché de grappes, un beau cordon de vigne en guise d'ordre de chevalerie sur son vêtement, brandissant un flacon, présentant un verre. Un danseur est là, par surcroît, qui agite son tambourin, et, près de ce danseur, une danseuse. Tout cela va sans prétention, divertissant, spirituel. L'artiste subit l'obsession des tréteaux, mais n'y cède qu'à son gré dans la forme qui lui convient.

Entre temps, d'autres nécessités s'imposent à lui et, en s'y soumettant, il reste lui-même. Doit-il, par exemple, représenter en allégories, selon l'usage, des thèmes généraux comme *les Saisons*, *les Éléments*, *les Cinq sens* ? Sauf en ce qui touche *les Éléments*, qui exigent de lui une certaine invention abstraite, il remplit son programme à plusieurs reprises, avec le parti pris d'éviter les abstractions et la volonté de confier à des figures



Antoine Watteau. — L'Alliance [illegible] Musi[illegible]

[illegible] M. H[illegible] M[illegible]

naturelles en des actions vraies le soin d'exprimer les idées requises. Une promenade en bateau lui est une évocation du printemps ; des moissonneurs, des vendangeurs, incarneront sur ses toiles l'été et l'automne, et des patineurs, l'hiver. Ce tour d'imagination ne nous remémore-t-il pas l'habitude des enlumineurs du xve siècle, éveillant par des épisodes de réalité, au calendrier des Livres d'heures, le souvenir et l'impression des douze mois de l'année ? D'autre part, dans la galerie de Crozat, des tableaux de Rubens, de Véronèse, de Titien, ont révélé à Watteau des déesses aux chairs opulentes, des nymphes au teint floral, et il a réalisé, en tant que peintre, de merveilleux progrès en les étudiant. Ses arabesques sont faites pour recevoir au moins le reflet de tout ce qui a mis en ses yeux une douceur ou une lumière. Ne nous étonnons pas à le voir traiter, dans un réseau d'ornements, le thème anacréontique de *Vénus blessée par l'Amour*, alors qu'une de ses exquises peintures de Chantilly nous le fait voir traduisant d'original, même en s'inspirant de Véronèse, le dénouement de la mythologique historiette : *l'Amour désarmé par Vénus*[1]. Par moments, l'envie le gagne d'animer ses panneaux décoratifs d'ébats d'enfants nus, de jeux d'enfants travestis, de figures de chasseurs et de chasseuses[2]. Mais son irrésistible penchant le ramène sans trêve vers les types, les grâces et les grimaces de la Comédie italienne et vers le roman pastoral et sentimental. En combien de ses fantaisies d'ornemaniste Arlequin et Gille, Mezzetin, Léandre, Colombine, se sont glissés ! Que d'acteurs rêvés par lui ses pinceaux ont fixés en des branles de danse comme ces jolis masques baptisés par les graveurs *le Buveur, l'Enjôleur, le Frileux*...! Et quelles caressantes visions d'une douce vie dominent les arabesques du *Galant* et de *la Pèlerine altérée*[3]...! Parfois, il s'emprunte à lui-même un détail, un caractère,

1. Watteau a quelquefois imaginé, pour ses arabesques, des [illegible] giques et qu'on croirait de la composition d'un [illegible] gnement de Gillot. Telle est l'estampe *Le temps de* [illegible] gravée par Huquier [illegible]

2. Ébats d'enfants nus : *les Plaisirs* [illegible] — Jeux d'enfants travestis : *les Enfants de Momus* [illegible] d'adolescents : *Collin-Maillard*, écran gravé par Huquier [illegible] *Chasseuse*, par le même, etc.

3. *Le Galant* a été gravé par Benoît Audran. M. H. M[illegible] les cariatides fuselées et pour la tête de femme auréolée [illegible] Watteau au revers d'un projet d'écran circulaire [illegible] en voit, à la bibliothèque Albertine, à Vienne, une [illegible] ancienne : *Watteau inv., pour* [illegible]

Seul un catalogue descriptif en règle, impossible à dresser ici, permettrait de se reconnaître en ces jolis buissons emmêlés, pleins de tours et de détours. Je réserve tout à fait, pour le moment, les *Singeries* dont le maître accroît l'importance, et les *Chinoiseries* auxquelles il assure une vogue inattendue. Ces manifestations d'un exotisme falot, mais typique, méritent une étude spéciale, et bientôt elles l'auront.



Amants assis et causant.

Dernière feuille du *Paravent* gravé par Crépy d'après Watteau

Pour en finir, actuellement, avec les questions en cause, je répète que l'artiste n'a pas été mis uniquement en demeure de contribuer au décor fixe des beaux appartements. On a aussi fait appel à son art ingénieux au profit des meubles et de maintes choses volantes. Une planche de Caylus nous garde l'image de concerts d'oiseaux et de singes, et de musiques d'amoureux jetés par Watteau sur le fond d'or d'un revêtement de clavecin. Le sentiment des connaisseurs qui a fait attribuer, avec une grande vraisemblance, d'autres panneaux de clavecin historiés de scènes pastorales et de scènes

chinoises[1]. Aux quatre feuilles d'un paravent, orgueil du Cabinet de Blondel de Gagny, il avait resserré en quatre ovales des épisodes des *Saisons*. Six feuilles montées du même ordre, gravées par Crépy fils et entrées dans la collection Camille Groult, offrent aux yeux un *Berger jouant de la flûte auprès de sa bergère*, un *Berger dansant au son de sa flûte*, une *Musicienne pinçant de la guitare*, un *Pierrot* et un [illegible] *debout sur un tapis*, et deux *Amants assis et causant*. Le *Berger jouant de la flûte* a permis de rendre à Watteau une large et séduisante esquisse de pastorale d'une harmonie cendrée, fondée sur le rouge et le jaune, à reflets verts, le violet et différents gris, léguée par Louis La Caze au Louvre. Elle en est une libre répétition. La dernière page de la série, les *Amants assis et causant*, atteste une application en arabesque d'une pastorale perdue, *le Qu'en dira-t-on ?* que Basset a gravée. Pour des écrans, le maître en a dessiné plusieurs suites ; Huquier les a copiées à l'eau-forte[2]. Au dire de Mariette, *la Coquette* de l'estampe de François Boucher provient d'un éventail de Watteau. Nous avons décrit une arabesque — frontispice de sa façon, destinée, selon toute apparence, à encadrer le titre d'un *Don Quichotte*. On découvre de même une illustration d'invitation, d'adresse ou de programme, dans sa composition, *les Canards*, incisée sur le cuivre par Jeaurat. Au-dessus d'une mare où barbottent des canards — ou plutôt des oies, — un amour écrit, du bout d'un stylet, sur le blanc largement réservé du papier. C'est sur ce blanc qu'on pouvait ajouter à la main les écritures de circonstance. Comment ce Watteau, si bien taxé de paresse par son ami Caylus, a-t-il réussi à déborder en tant de genres et à mettre pratiquement tant d'idées en circulation ? Son activité d'esprit et l'abondance de sa production authentique tiennent du prodige.

[illegible]

(*A suivre.*)

1. Vendus en 1846 avec la collection [illegible] les ai cherchés en vain.
2. Reproduite dans le pré[illegible]
3. Huquier en a publié [illegible] écrans, *les Saisons*, [illegible] deux [illegible] cation : *Watteau inv.* Elles ont [illegible]

LA RUE DE LA PAIX

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. TONY MINARTZ

Étrennes aux bibliophiles ! Pour donner un pendant à ce livre très parisien, qui s'intitutule *Fauteuils et Couloirs* et qui offre une si piquante suite de « scènes dans la salle », M. Henri Beraldi vient de faire paraître *Palaces et Sleepings*, où se trouvent fixés, dans leur habituel fonctionnement, les deux rouages essentiels de la vie cosmopolite moderne : — et, à de certains égards, cela encore est très parisien.

Études jumelles, de semblable disposition typographique ; l'analogie est complète entre ces deux contributions à l'histoire du snobisme contemporain : même format, même sentiment (si l'on peut dire), mêmes auteurs, — M. Albert Flament pour le texte et M. Tony Minartz pour les eaux-fortes, — enfin, même directeur de la publication, attentif, en vrai bibliophile, à la perfection matérielle, à l'accord du texte et de l'image, au tirage même des planches, où l'on a su éviter les déplorables « sauces » et les truquages excessifs qu'on doit d'ordinaire à la paresse et à l'ignorance des graveurs, plus encore qu'au zèle indiscret des imprimeurs en taille-douce.

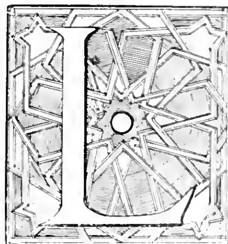
Voici l'une des planches de ce recueil : *la Rue de la Paix*. Elle permettra de juger si l'observateur averti et le conteur alerte qu'est « Sparklet » a trouvé en M. T. Minartz un illustrateur à l'unisson de sa manière, et si celui-ci, artiste de primesaut, qui n'a que le défaut de ne pas toujours être assez sévère pour soi-même, n'a pas gagné quelque chose à cette collaboration.

E. D.

LES PRIMITIFS ESPAGNOLS[1]

VII

LES ITALIANISANTS DU TRECENTO



L'EXPOSITION rétrospective de Saragosse vient de mettre en lumière un grand tableau à fond d'or qui est un monument historique (fig. 1).

Un roi et une reine, accompagnés d'un prince et d'une princesse, sont agenouillés, donateurs minuscules, aux pieds d'une Vierge qui allaite l'Enfant, assise sur un coussin, et que des anges adorent inclinés dans leur vol immobile. Le panneau est parfaitement conservé. Avec ses figures douces et fines, ses couleurs claires et précieuses[2], ses ors gaufrés et guillochés, il a l'aspect d'un retable italien du *Trecento*. Cependant il n'a pu être peint en Italie. Le roi, dont le nom, — *Enrico rege*, — a été mal effacé au bas du tableau, n'est autre que Enrique de Transtamare, le bâtard qui combattit son frère, le roi de Castille, Pedro, dit le Cruel, avec le concours de Duguesclin : d'abord vaincu et contraint de se réfugier en France, il reprit l'avantage et régna, après avoir souillé ses victoires d'un lâche et inutile fratricide, où il eut pour complice le héros breton, resté son allié. L'identité du roi représenté aux pieds de la Vierge est certaine. En pendant aux armes royales de Castille et Léon, peintes dans l'un des angles supérieurs du tableau, on voit l'écusson de la reine Juana, femme de D. Enrique II et fille d'un noble castillan, D. Fernando Manuel, seigneur

1. Septième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 419 ; t. XXII, [illegible] t. XXIII, [illegible]
2. Le manteau de la Vierge est du plus beau bleu [illegible]

de Villena : écartelé d'or au lion de gueules, et de gueules au dextrochère d'or, ailé et armé de même. L'infant agenouillé à la gauche de son père est le prince qui porta la couronne de Castille sous le nom de Juan I[er] : l'infant[e] est Dª Léonor, qui épousa l'héritier du royaume de Navarre, celui qui devait mériter, au cours d'un long règne, le surnom de Charles le Noble.

Le tableau sur lequel sont réunis ces portraits de la famille royale de Castille a été trouvé, non pas en terre castillane, mais dans une chapelle d'un misérable village d'Aragon, Tobed, non loin de Calatayud. Il en a été enlevé depuis peu par un antiquaire et cédé presque aussitôt à un notable collectionneur de Saragosse, D. Román Vicente.

Comment ces portraits royaux ont-il pu être placés sur un autel en dehors du royaume où régnait le donateur du tableau ? L'histoire même du roi Enrique peut donner matière à des conjectures[1]. Lorsque le comte de Transtamare se mit en campagne contre son frère D. Pedro, c'est d'Aragon qu'il partit. Il regagna l'Aragon en fugitif, après la bataille de Nájera, où s'étaient trouvés en présence, dans les camps des deux frères, Duguesclin et le Prince Noir. Enrique était accompagné dans sa fuite par un chevalier d'une noble et puissante famille d'Aragon, Juan de Luna. Ils furent accueillis à la frontière par le cardinal Pedro de Luna, celui qui fut plus tard antipape à Avignon. Après que le prétendant eut atteint la France, la reine Juana, qui ne se sentait plus en sûreté à Burgos, prit en toute hâte le chemin de Saragosse ; elle fut accompagnée par l'archevêque de cette ville, Lope Fernandez de Luna, qui se trouvait auprès d'elle, comme envoyé à la cour de D. Enrique.

Le village de Tobed, où ont été retrouvés les portraits du roi et de la reine de Castille, est proche de la frontière. Enrique, qui, après sa défaite, était descendu de Nájera vers Soria pour entrer dans le royaume d'Aragon par la route de Calatayud, s'arrêta-t-il dans ce village ? Pria-t-il dans la

légèrement peints en jaune ; la doublure du manteau est de cette laque de garance que l'on appelait au XIV[e] et au XV[e] siècle laque de Florence. Les dalmatiques des anges, les pourpoints du roi et de l'infant, la robe de la reine et celle de l'infante, sont d'un ton orange sur lequel joue un pointillé d'or. La robe de l'Enfant est d'or.

1. Une partie de ces conjectures m'a été suggérée dans les entretiens quotidiens auxquels j'ai eu le plaisir de prendre part à Saragosse, pendant trois semaines, dans le cabinet du savant chanoine D. Francisco Moreno, organisateur de l'exposition rétrospective, et où plusieurs érudits de la ville me faisaient part très libéralement de leurs observations.



Fig. 1. — École espagnole [illegible]

Enrique II, roi de Castille, et sa famille aux [illegible]

Saragosse, collection [illegible]

chapelle où fut placé le tableau? Ce retable est-il un ex-voto, souvenir des jours de détresse? Il faut se garder de faire du tableau royal un thème de roman historique. Pour s'en tenir aux faits, il est certain que Tobed a fait partie des immenses domaines de la famille de Luna: il est très probable que la présence du tableau du roi Enrique dans un village d'Aragon doit s'expliquer par les rapports étroits de ce souverain avec les Luna.

L'exacte histoire de ce tableau ne sera sans doute jamais connue. Quant à sa date, elle se trouve comprise entre celles de la bataille de Nájera (1367) et de la mort de D. Enrique (1379).

Or, en 1378, si l'on en croit Vasari[1], un jeune peintre florentin, Gherardo Starnina, se rendit en Espagne, attiré par des marchands qui étaient venus à Florence pour affaires. Il entra au service de « leur roi » et fit une petite fortune dans un pays « où il y avait pénurie de bons peintres ». Un document authentique prouve qu'il était revenu à Florence en 1387. Il est cité pour la dernière fois en 1408[2]. Les fresques qu'il peignit dans le cloître du Carmine, — une histoire de saint Jérôme, — montraient des détails pittoresques et familiers qui semblaient annoncer le temps des Filippo Lippi et des Ghirlandaio, à côté de costumes à l'espagnole qui rappelaient les voyages du peintre. Le nom de Starnina fut en honneur à Florence jusqu'à l'apogée de la Renaissance, comme celui d'un maître qui avait fait œuvre de novateur et formé des élèves tels que Masolino da Panicale.

Les fresques attribuées à Starnina par Vasari ont entièrement disparu. Il ne reste de ce peintre, dont l'histoire intéresse à la fois l'Italie et l'Espagne, que la page des *Vite*. Encore ne doit-on pas la citer sans réserves : Vasari, en l'écrivant, n'a guère fait que développer un écrit anonyme de la première moitié du XVI[e] siècle, qui était comme une légère ébauche de son livre immortel. Cet écrit est connu par plusieurs rédactions manuscrites qui sont aujourd'hui publiées[3]. En confrontant le texte de Vasari avec ses sources, on voit qu'il ne s'est pas fait faute de les altérer au gré de sa verve, et particulièrement en ce qui concerne Starnina. Il omet, en parlant des voyages du Florentin, une indication précieuse du

1. Éd. Milanesi, t. II, p. 5-15.
2. *Rivista d'Arte*, janv. 1905. Cf. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. V, p. 835.
3. Voir : *Il libro d'Antonio Billi*, ed. Frey, p. 14 ; et l'appendice du livre classique de C. von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, p. 486-487.

premier compilateur : le peintre serait allé en Espagne et *en France*, et aurait peint dans ses fresques de Toscane des costumes de ces deux pays. Il ne serait pas inutile de connaître l'itinéraire suivi par le Florentin et de déterminer s'il a passé d'Espagne en France ou de France en Espagne ; mais nous ne savons pas même dans quelle région d'Espagne il a travaillé ni pour quelle cour.

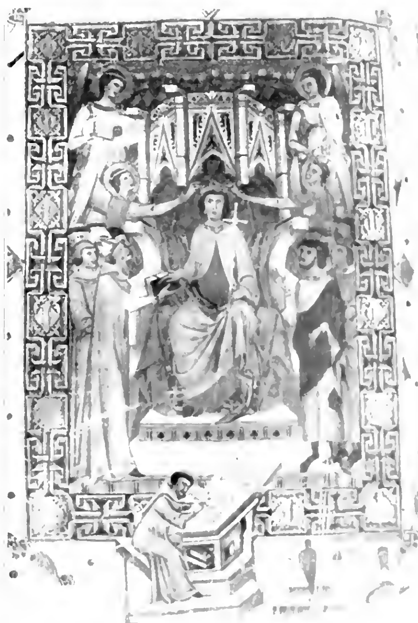


Fig. 2. — Rog[illegible] Des[illegible] — Jayme de Con[illegible]

Il est vrai que Céan Bermudez a écrit en 1800, dans son fameux *Dictionnaire*, que certains Espagnols, qui se trouvaient à Florence, proposèrent à Starnina de venir au service du roi « de Castille », et il poursuit : « Le peintre se rendit en Espagne, où le roi Juan Ier le fils d'Enrique II, lui fit bon accueil et lui donna un salaire honorable ».

L'affirmation était précise : elle a été reproduite jusqu'ici par tous les critiques. Pourtant, Céan Bermudez a eu soin d'indiquer ses auteurs, qui sont Vasari et Baldinucci, qui copie Vasari : il ajoute qu'il n'a pu trouver ni trace ni souvenir de Starnina en Castille ». Il faut donc oublier ce que le moderne Vasari de l'Espagne a ajouté gratuitement au texte même de Vasari. Starnina est allé en Espagne et peut-être au service d'un roi ; mais, deux siècles avant Philippe II

il y avait plus d'un souverain en Espagne : qui nous dira si celui qui a eu pour peintre Starnina était le roi de Castille ou le roi d'Aragon, ou même le roi de Navarre ?

Pour éclairer l'histoire du Florentin voyageur, il faudrait la découverte d'une de ses œuvres espagnoles. Naguère encore, alors que les peintres italiens du *Trecento* étaient insuffisamment distingués les uns des autres et que les « primitifs » espagnols étaient parfaitement inconnus, le chercheur qui se serait trouvé en présence du tableau de Tobed l'aurait attribué sans hésiter au Florentin. Aujourd'hui, il est possible de mettre en regard de ce tableau toute une série d'œuvres italianisantes qui ont été peintes en Espagne et par des Espagnols, et dont plusieurs sont incontestablement antérieures d'une génération à la date du voyage de Starnina, telle que la donne Vasari.

Une découverte remarquable a été faite il y a deux ans par D. Salvador Sanpere y Miquel, l'infatigable fouilleur d'archives et de couvents ; avant d'en rendre compte dans le nouveau livre qu'il achève sur les origines de la peinture catalane, il a bien voulu m'en faire part. Les photographies qu'il publiera pourront seules manifester toute l'importance du monument qui va sortir de l'ombre ; deux mots en donneront une idée.

Il existe aux portes de Barcelone, dans le couvent royal des Clarisses de Pedralbes, dont la clôture était restée impénétrable depuis plusieurs siècles, une grande salle toute couverte de fresques, scènes de la vie de la Vierge et de la Passion, qui sont des peintures intactes du style siennois le plus doux et le plus pur. Au milieu d'un Évangile selon Simone Martini, où quelques traits de réalisme familier se mêlent au récit pieux et attendri, une Vierge glorieuse, qu'entoure le chœur des anges, apparaît, avec son nez busqué, sa bouche en cerise et ses grands yeux, comme une « Maestà » qu'aurait pu signer Lippo, le frère de Simone. Or, le contrat authentique est retrouvé : les peintures de Pedralbes, achevées vers 1350, sont l'œuvre d'un Catalan, Ferrer Bassà, qui était peintre du roi d'Aragon, et qui avait peint en 1344 le retable de la chapelle royale, dans le palais de Barcelone.

Hors d'Italie, les seules peintures de style siennois qui forment un ensemble comparable à celui qui vient d'être retrouvé dans un faubourg

de Barcelone, non pour l'état de conservation, mais pour l'ampleur des surfaces couvertes, sont celles du palais des Papes d'Avignon. Au temps où la terre catalane s'étendait fort loin au nord des Pyrénées et confinait à la Provence, un peintre de Barcelone a pu être attiré vers la ville magnifique où affluaient les artistes de tous pays; il a pu s'y former aux leçons de l'art siennois sous la direction même de Simone Martini. Depuis que le saint Georges peint par Simone sur la façade de Notre-Dame des Doms a achevé de disparaître et que la Vierge du tympan n'est plus qu'une ombre noirâtre, il n'y a plus en Avignon une œuvre de Simone ou de ses disciples, qui reflète les visions du maître aussi exactement que les fresques de Pedralbes. La tentation est grande de fixer à Barcelone un des points vers lesquels rayonna, dans la direction du sud, ce foyer d'art siennois qui, du fond du palais français des Papes, projeta sa lumière douce et caressante vers les pays du nord, jusqu'à Paris et à Bruges, à Cologne et à Prague.



Fig. 3. — Pere Serra, de Barcelone.
La Pentecôte.
Panneau central du *Retable du Saint-Esprit* (1394).
Cathédrale de Manresa (Catalogne).

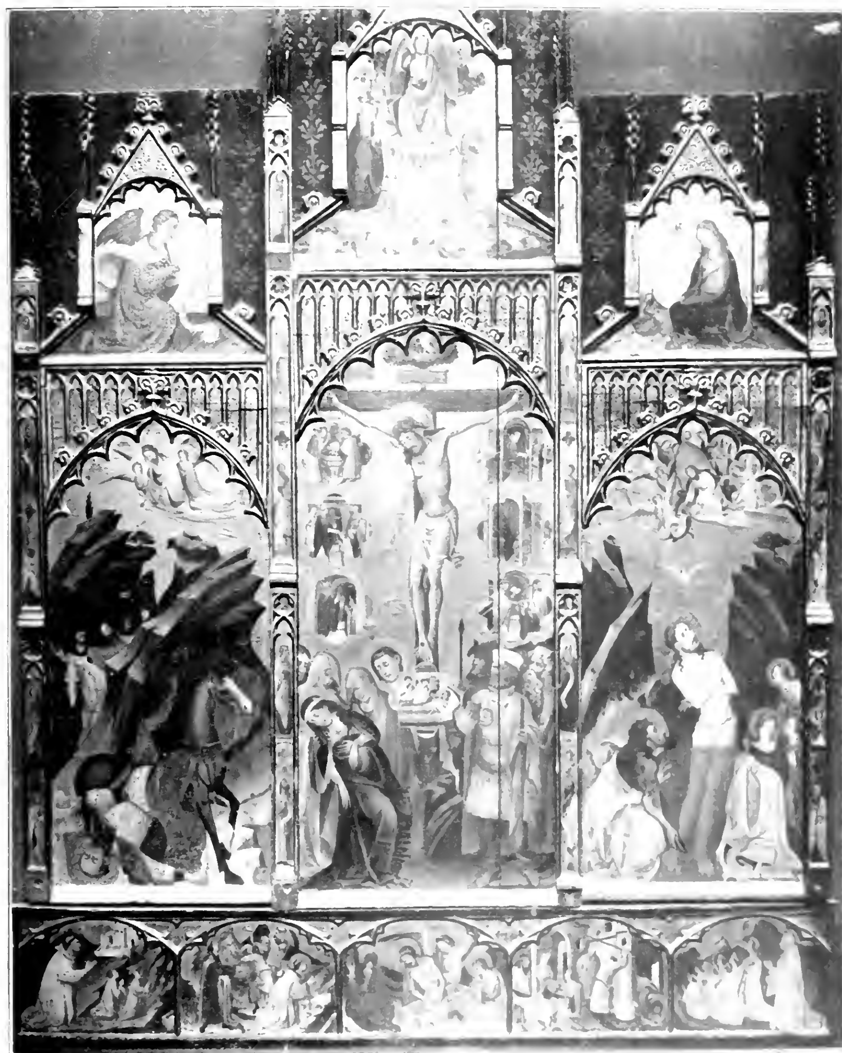
L'hypothèse du voyage de Ferrer Bassà à Avignon est vraisemblable : elle n'est pas nécessaire. Je puis prouver que les formes siennoises étaient connues tout au moins des enlumineurs de manuscrits, dans les provinces maritimes du royaume d'Aragon, avant que Simone partît pour la ville papale. Le frontispice du Livre des Privilèges de Majorque (fig. 2), conservé dans les archives municipales de Palma, est une page toute siennoise. Le scribe enlumineur s'est représenté lui-même au bas de la miniature : il a signé et daté son œuvre sur une page voisine : c'était un prêtre de Manresa, Romeu Despoal ; il a achevé son travail le 23 septembre 1334[1]. En 1335, Simone Martini était encore à Sienne.

L'art des peintres siennois a pu pénétrer dans le royaume d'Aragon à la fois directement et indirectement : par les voies maritimes et par l'intermédiaire d'Avignon. Quoi qu'il en soit, il est avéré que cet art s'est acclimaté dans les îles et les ports et qu'il y a fait école. Le seul peintre du XIVe siècle dont une œuvre signée ait été retrouvée dans l'île de Majorque est un Mallorquin, et non un Italien. *Joan Daurer ma pintada lay MCCCLXXIII* : telle est l'inscription qui se lit au pied d'une grande image de la Vierge debout avec l'Enfant, dans la petite église d'Inca. Le peintre a donné à la Vierge siennoise, fine et longue dans sa robe d'or, une raideur d'icone.

Parmi les peintres catalans, qui furent nombreux et féconds dans la seconde moitié du XIVe siècle, la plupart ont été des continuateurs plus ou plus moins heureux de Ferrer Bassà. On peut en juger par le retable monumental qui est conservé dans une chapelle de la cathédrale de Manresa. Les quinze panneaux principaux composent un cycle solennel, qui commence avec l'image du Verbe créateur, tenant le compas de l'architecte et mettant en mouvement le globe du monde, et qui s'achève avec le Couronnement de la Vierge. Le tableau central, le plus grand de tous, est réservé à la Pentecôte (fig. 3), parce que la chapelle était consacrée au Saint-Esprit. Le peintre de cette œuvre, qui reste candide et souriante, malgré l'énormité encyclopédique du thème, est un Barcelonais, Pere Serra, qui fut payé de son travail par la Confrérie du Saint-Esprit en 1394[2].

1. Étude de D. J. M. Quadrado, dans le *Museo Balear*, année 1886, n° 10 ; calque dans le volume *Islas Baleares*, de la collection *España, sus Monumentos y Artes*, 1888, p. 915.

2. Le contrat et le reçu ont été publiés par M. Joaquim y Arbos, dans le *Bulletin del Centre*



École valencienne [illegible]
Retable [illegible] de Bonifacio Ferrer, provenant [illegible]
Valence, Musée

A Valence, une école de peintres a dû se former parallèlement à l'école catalane, et, comme celle-ci, d'après des modèles siennois : dans les dernières années du XIV[e] siècle, elle manifeste sa vitalité par une œuvre qui égale presque le retable de Manresa pour l'ampleur de la composition et le dépasse de loin pour la finesse nerveuse de l'exécution. C'est l'un des triptyques de la chartreuse de Porta Cœli qui ont été recueillis au musée de Valence (pl. ci-contre). La scène du Crucifiement est placée entre le Baptême du Christ et la Conversion de saint Paul ; au-dessus des panneaux de droite et de gauche, les deux figures de l'Annonciation ; au-dessus de la croix, le Jugement dernier en raccourci. Des médaillons, qui représentent les Sacrements en sept miniatures, sont comme suspendus autour de l'Arbre de Vie. Le donateur, qui a fait peindre aux deux extrémités de la prédelle son propre portrait et celui de sa famille, porte l'habit blanc des chartreux : ce serait, d'après une tradition ancienne, le propre frère de saint Vincent Ferrer, Bonifacio, qui, devenu veuf et ayant perdu presque tous ses enfants, entra au monastère en 1396.

La noblesse du dessin et la délicatesse du modelé sont dignes d'un maître italien. Pourtant, le tableau contient des figures viriles dont la maigreur ascétique et la mine farouche n'ont pas d'équivalents exacts dans l'art toscan du trecento, et qui peuvent passer pour un caractère de race. Le même peintre, dont l'âpreté réaliste nous paraît aujourd'hui « espagnole », a su faire rayonner de pureté lumineuse le groupe de la femme et des filles du donateur, élues couronnées de roses dans le céleste verger.

Quel est ce Fra Angelico de Valence ? Son nom se cache sans doute dans les listes de peintres qu'ont publiées Puiggari et D. L. Tramoyeres. Il faut se borner à noter qu'à la fin du XIV[e] siècle le peintre le plus notable de Valence, « très subtil et apte en son office », était un certain Lorenzo Zaragoza.

Le triptyque de Bonifacio Ferrer, quel qu'en soit l'auteur, montre quel éclat a gardé, à travers les traductions étrangères, cet art siennois qui, exporté d'Avignon ou directement de Toscane, a donné des modèles aux peintres depuis Naples et la Sicile jusqu'aux Flandres et [illegible]

Excursionista de ... Cat... [illegible] M... [illegible]
ce polyptyque à Luis Borrass... [illegible]
l'occasion de parler ... Voir *Revue* ... XXIII [illegible]

Valence, et qui fut, dans la seconde moitié du trecento, un art « européen ».

Au temps où de petites écoles de peintres italo-espagnols prospéraient dans le royaume d'Aragon, la peinture est représentée en Castille par une œuvre unique, c'est une œuvre italienne.

La chapelle de San Blas, élevée à l'un des angles du cloître de la cathédrale de Tolède par l'archevêque Pedro Tenorio (1379-1399), est revêtue de fresques de pur style « giottesque », qui composent une suite de douze scènes, depuis l'*Annonciation* jusqu'à l'*Ascension*. Le peintre de ces fresques n'a pas formé de disciples en Castille. C'est Séville qui, au temps d'Alphonse le Savant, vers la fin du XIIIe siècle, avait été la capitale artistique du royaume de Castille et de Léon : c'est là, et peut-être dans l'alcazar royal, que furent enluminés les manuscrits des œuvres du roi, ou, comme l'énorme volume des *Cantigas* en l'honneur de la Vierge, à la Bibliothèque de l'Escurial, qui enferme entre les ais de sa reliure une population bigarrée de figurines, seigneurs et paysans, moines et nonnes, mores et juifs : toute la Séville du XIIIe siècle. Alors les miniaturistes royaux s'inspiraient manifestement de modèles français, dont ils imitaient avec bonheur l'élégance nerveuse, tout en pastichant parfois des miniatures musulmanes et en sachant regarder autour d'eux, dans les rues et les maisons.

Les peintres de l'époque « alphonsine » et des générations suivantes, qui ont fait apparaître de grandes images de la Vierge sur les murs des mosquées de Séville transformées en églises, ne firent, à leur tour, que copier des modèles analogues à ceux qu'avaient imités les miniaturistes. La Notre-Dame de Rocamadour, de l'église San Lorenzo, conserve sa silhouette française, comme son nom français, sous une traduction espagnole.

La peinture italienne n'est parvenue en Andalousie que dans les dernières années du XIVe siècle ; elle n'y fut pas connue sous les formes siennoises qu'avaient adoptés les peintres catalans ou valenciens, mais sous les formes « giottesques », qui avaient déjà paru à Tolède.

Ce fait a été mis en lumière par la découverte que D. M. Gómez Moreno vient de faire d'un panneau, qui serait mis en Italie au compte de quelque disciple provincial et archaïsant de Taddeo Gaddi, et qui porte la signa-

ture de Garci Fernandez, de Séville[1]. Ce panneau, caché dans la clôture d'un couvent de Salamanque, où il avait été probablement apporté au commencement du XV[e] siècle, par un archevêque originaire de Séville, représente de façon gauche et enfantine la scène dramatique du Massacre des Innocents (fig. 4). Deux autres panneaux, qui ont fait partie, avec le



Fig. 4. — Garci Fernandez, de Séville.
Le Massacre des Innocents.

panneau signé, d'un grand retable en partie détruit, se sont retrouvés dans le même couvent : l'un représente la Présentation de Jésus au Temple ; l'autre est un ange agenouillé (fig. 6), qui devait faire pendant, sur le couronnement du retable, à une Vierge de l'Annonciation. Cet ange est une figure assez agréable, de pur type « giottesque ». Garci Fernandez est mentionné en 1407 à Séville comme peintre de l'Arsenal

1. *Cultura española*, août 1908, p. 76[illegible]-770.

royal[1], où, sans doute, il décorait des pavois et peignait des vaisseaux.

Après la découverte du panneau signé, vers 1400, par Garcí Fernandez, on peut rendre sans hésiter à l'école sévillane les peintures fameuses et jusqu'ici mal étudiées qui décorent les trois plafonds elliptiques de trois alcóves de l'Alhambra, au fond de la cour des Lions. Ces peintures ne sont pas des fresques : elles ont été exécutées sur cuir et collées au lattis garni de stuc qui forme le plafond. Le champ doré est comme gaufré de dessins en relief, étoiles ou rinceaux. Les trois plafonds sont ornés de figurines et d'architectures, qui contrastent avec la merveilleuse irréalité du décor musulman. Les personnages sont groupés autour du ciel d'or, suivant la courbe de l'ellipse, comme la décoration figurée de quelque coupe émaillée.

Les sujets sont ceux qui composaient, au XIV[e] siècle, en France ou en Italie, la décoration ordinaire des objets et des monuments profanes : boîtiers de miroirs ou salles de palais ; quelques-uns d'entre eux ont été seulement modifiés pour flatter la vanité des sultans de Grenade. Chevaliers et dames de Séville paradent à côté des guerriers mores, dont les femmes restent en dehors du tableau, dans l'ombre du harem. Le peintre a fait la part assez belle aux chrétiens. L'un d'eux combat un ours ; un autre arrive au galop et transperce un homme sauvage, géant couvert de poils, au moment où ce descendant des antiques satyres va enlever une dame élégante et paisible, qui tient en laisse un lion apprivoisé. Mais le même chevalier, qui vient de triompher du redoutable monstre, va périr, sous les yeux mêmes de la dame, dans un combat singulier, traversé par la lance d'un cavalier musulman (fig. 5). Plus loin, des dames chrétiennes sourient, devant leur château, à des musulmans vainqueurs.

Ces histoires de chasse, de bataille et d'amour ont pour fond un décor très riche, dont les édifices roses et verts sont de goût italien. La vasque d'une fontaine, au bord de laquelle devisent des personnages de Décaméron, est supportée par quatre statuettes de femmes nues. Tous les visages ont le type giottesque. Cependant le peintre n'est pas un Italien : il néglige complètement le modelé pour procéder par taches vives et plates, finement cernées d'un contour noir.

Les costumes des chevaliers chrétiens, chausses collantes, pourpoints courts, avec la ceinture basse, leurs armures de plates et leurs bassinets,

1. Gestoso y Perez, *Diccionario de artífices sevillanos*, t. II, p. 40.

les corsages des dames, à fausses manches tombant du coude, ont été portés dans la seconde moitié du XIVe siècle. Les peintures du plafond central permettent de préciser la date de l'ensemble. Aucun chrétien n'y a été admis : l'assemblée se compose de dix princes maures, assis en rond, coiffés de riches turbans et appuyés sur leur longue épée droite, dont la garde est ornée d'entrelacs.

D'après une tradition ancienne, et qui a pour elle toutes les vraisemblances, les princes musulmans assemblés sur le plafond de l'Alhambra ne

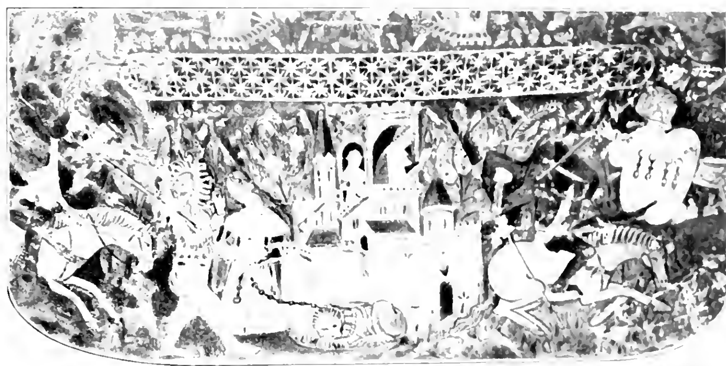


FIG. 5. — ÉCOLE SEVILLANE, VERS 1400. — SCÈNES DE CAVALIERS LÉGENDAIRES

Fragment d'un plafond de l'Alhambra de Grenade.

seraient autres que les dix premiers souverains de la dynastie des Beni-Nazar. Si l'on exclut de cette dynastie les usurpateurs qui ont échoué, le règne du dixième sultan, un Mohammed, arrive tout près de 1400 ; le peintre giottesque de l'Alhambra se trouve exactement contemporain de Garci Fernandez[1].

Il a suivi le même enseignement italien, mais il s'est souvenu des traditions qui remontaient au règne d'Alphonse le Savant et qu'un siècle entier n'avait pas fait oublier à Séville. Les rois maures, gravement assis

1. Ce point important a été fixé par D. M. Gómez-Moreno [illegible] *entre los Moros de Granada*, dans les *Est[illegible]* [illegible] fesseur D. Francisco Codera, Saragosse, 1904.

semblent copiés de l'un des plus curieux manuscrits d'Alphonse le Savant, le *Livre de l'Ajedrez* (même bibliothèque), où l'on voit chrétiens et musulmans jouer aux échecs.

Le peintre inconnu de l'Alhambra avait certainement étudié ces modèles anciens ; mais, comme les miniaturistes sévillans du XIIIe siècle, il a su regarder le spectacle pittoresque de Séville ; il a joui des merveilles de Grenade. Et, le jour venu de peindre, dans un décor fantastique, un peu de ce qu'il avait vu, il a donné à ses images de féerie une fraîcheur et un éclat dignes du palais enchanté[1].

Comment l'art italien, qu'ont imité plus ou moins heureusement et Garci Fernandez et le peintre anonyme de l'Alhambra, a-t-il été connu à Tolède et à Séville ? Cet art était giottesque et florentin ; il semble donc naturel, et presque nécessaire, d'invoquer maintenant le nom de Starnina. Céan Bermúdez a eu raison, sans le savoir, en faisant voyager le Florentin en Castille, plutôt qu'en Aragon ; je le ferais volontiers voyager jusqu'à Séville.

On peut attribuer à Starnina lui-même la suite des fresques giottesques de la chapelle tolédane de San Blas. Ces fresques sont malheureusement placées très haut et en si mauvaise lumière, qu'il sera très difficile de les reproduire. Est-il possible, en attendant, de recourir, pour connaître l'art de Starnina, au tableau de la collection de Saragosse, où figure le portrait authentique d'Enrique II, le roi de Tolède et de Séville ?

Ce tableau, que nous ne pouvons rapprocher des œuvres florentines de Starnina, depuis longtemps disparues, il nous est facile maintenant de le comparer avec des œuvres de style italien, qui ont été peintes, au XIVe siècle, dans les royaumes d'Aragon et de Castille. Or, à peine cette comparaison est-elle engagée, qu'il paraît impossible d'admettre que le tableau du roi Enrique ait été peint par la même main que les fresques

1. On peut attribuer au peintre sévillan de l'Alhambra un fragment de panneau, peint à la détrempe, qui a été retrouvé, dit-on, en 1863, dans le palais même des rois mores de Grenade, et qui est conservé au petit musée de l'Alhambra. Ce panneau a été décrit, par D. M. Gomez Moreno, dans l'étude indiquée ci-dessus (p. 265 du recueil). Il représente deux chevaliers chrétiens, rompant leurs lances dans un tournoi, devant une forteresse toute rose. On ne voit plus que les têtes et les bustes des cavaliers. Le fond est d'or. Au-dessus de l'image court une frise dorée sur laquelle la devise des sultans de Grenade : *Dieu seul vainqueur*, est écrite en castillan et en gothique carrée. Ce panneau est malheureusement trop dégradé pour que j'en puisse reproduire la photographie.

de Tolède, et qu'il ait eu pour descendance directe les panneaux de Garci Fernandez et les peintures de l'Alhambra. La Vierge aux pieds de laquelle est agenouillé le roi et les anges qui lui font cortège ne sont point des figures « giottesques » : avec leurs grands yeux à demi fermés et leur bouche minuscule, cette Vierge et ces anges font penser aux Madones de Sienne : le travail même des dorures gaufrées et gravées a la finesse précieuse des ouvrages siennois.



[illegible]

Il y a plus : le tableau du roi Enrique, malgré son coloris tout italien, n'est pas de main italienne. Nulle part en Toscane, ni même dans les provinces italiennes du Sud ou du Nord, je ne retrouve exactement ce type de Vierge, ce nez mince et pointu, cette bouche pincée et presque sans lèvres ; nulle part, je ne vois un Enfant Jésus peint par un Italien, et qui ait sur les genoux de sa mère cette attitude raide et ces jambes de bois : enfin, je gagerais que jamais Madone florentine ou siennoise du trecento n'a, pour allaiter son fils, découvert un sein placé juste au milieu de la poitrine et qui semble unique.

Les panneaux actuellement connus, qui ressemblent le plus au tableau

de Tobed, sont des œuvres catalanes, comme le grand retable de Pere Serra, à Manresa. L'identité est frappante, surtout pour les types féminins. Il ne faut pas oublier que le tableau où figure le roi de Castille a été trouvé dans un village du royaume d'Aragon. A-t-il été commandé par le roi lui-même, ou peut-être par un des prélats de la maison de Luna qui entretinrent des rapports constants avec Enrique ?

Si ce retable a été peint pour un Luna, il a été probablement peint à Saragosse. Ce que put être la peinture dans cette grande ville pendant le XIV[e] siècle, nous ne le savons jusqu'ici que par le triptyque du monastère de Piedra, exécuté en 1390, et conservé à Madrid, dans la collection de l'Académie de l'Histoire. Ni les anges musiciens, qui ont été reproduits ici-même [1], ni les scènes de la Passion, ne ressemblent, fût-ce de loin, aux figures du tableau de Tobed. Le peintre aragonais du triptyque de 1390 n'a été initié à l'art siennois que par une voie très indirecte. Collaborateur des ébénistes mores ou juifs qui ont travaillé au merveilleux cadre du triptyque, lui-même a vu des peintures musulmanes ; d'autre part, il a certainement connu, par des panneaux ou des miniatures, l'art franco-flamand, qui, de son côté, avait imité ou transformé des modèles italiens, et qui, à la fin du XIV[e] siècle, a pénétré dans le nord de l'Espagne [2].

Il convient de s'en tenir à la constatation qui est dictée par les œuvres elles-mêmes. Le retable de Tobed ne se rattache pas plus à la peinture aragonaise du XIV[e] siècle, telle qu'elle nous est connue par une œuvre unique, qu'à la peinture andalouse. Il a sa place toute faite dans l'école catalane. Une conclusion plus explicite serait prématurée. Puisse la publication de ce tableau historique, qui est étudié et reproduit ici pour la première fois, susciter des rapprochements nouveaux et des observations décisives !

E. BERTAUX

1. Voir la *Revue*, t. XX, 1906, p. 433.
2. Voir la *Revue*, t XXII, 1907, p. 120-123.

BIBLIOGRAPHIE

Fréjus, par J. Charles-Roux. — Paris, Bloud, in-16, pl.

Après Aix-en-Provence et Nîmes, c'est à Fréjus que l'auteur des [illegible] *passé* consacre un nouveau volume de la « Bibliothèque régionaliste ». Il y coordonne les récits des historiens de l'ancienne colonie romaine ; il y décrit les monuments dont certains ne nous sont parvenus qu'à l'état de ruines ; il y fait revivre les « grands hommes » de la cité, et, sans dédaigner les légendes, il s'attache, ainsi qu'il le dit dans son avant-propos, « à juger les choses d'un point de vue à la fois scientifique et artistique ».

La petite ville est assez riche de souvenirs pour fournir matière à une attrayante monographie. Sa situation de grand port militaire des Romains sur les côtes provençales lui valut, dès ses origines, un ensemble de constructions telles que fortifications, théâtres, thermes, temples, aqueducs, dont les vestiges imposants attestent encore aujourd'hui l'importance. Plus tard, quand le port eut été obstrué par les ensablements, Fréjus n'en continua pas moins à faire figure dans l'histoire religieuse, militaire ou politique, et l'on n'a, pour s'en convaincre, qu'à ouvrir au hasard le livre de M. J. Charles-Roux. Quant à son existence artistique, les trouvailles faites depuis le XVII[e] siècle, dans le vieux sol fouillé par les archéologues, témoignent de l'activité qu'elle dut avoir aux époques romaines. Par malheur, l'histoire des monuments dont la découverte a été signalée est un véritable martyrologe : les uns sont perdus, d'autres détruits, d'autres encore ont été exilés loin de Fréjus dès leur exhumation, et aujourd'hui le petit musée, créé jadis par M. Aubenas, se trouve privé de ce qui aurait fait sa plus riche parure.

[illegible]

Nouvelles études sur l'histoire de l'art, par Émile Michel. — Paris, Hachette, in-16.

Dans un précédent volume, paru en 1895, l'historien de *Rembrandt* et des *M[illegible] du paysage* avait réuni une série d'études sur l'histoire de l'art consacrées plus particulièrement à l'histoire des artistes ; celles qui forment l'objet de ce [illegible] volume sont autant de contributions à l'histoire de l'art [illegible]

Après avoir exposé, dans un chapitre spécial, les conditions [illegible] elle s'exerce aujourd'hui, et les ressources dont elle dispose, M. Émile Michel [illegible] en quelque sorte à la démonstration dans ses études [illegible] *M[illegible] Louvre, le Dessin chez Léonard de Vinci* [illegible] s'attache à prouver comment l'étude des œuvres de [illegible]

les recherches documentaires et l'amour de la nature et de l'art, « sont la condition même de la vocation du critique comme de l'artiste », et doivent se soutenir et se corroborer mutuellement.

Le livre se termine sur deux chapitres, où l'auteur a fait revivre le souvenir de deux amateurs illustres : Claude Fabri de Peiresc et Constantin Huygens, mécènes intelligents, modestes, pleins de tolérance et de générosité, que M. Michel a dû prendre un bien sincère plaisir à portraiturer, car, ainsi qu'il le dit joliment, et ainsi qu'on pourrrait, je crois, le dire de M. Michel lui-même : « ... C'est une satisfaction pour l'esprit de voir ces gens posés, aimables, venant à bout, sans se presser jamais, de tant de choses utiles, alors que notre agitation fiévreuse, que nous prenons pour de l'activité, reste si souvent stérile ».

E. D.

Les Estampes de Peter Brueghel l'ancien, par René VAN BASTELAER. — Bruxelles, G. van Oest, in-folio.

M. René van Bastelaer a publié, l'an dernier, en collaboration avec M. G. de Loo, un grand travail sur Peter Brueghel l'ancien et son temps, dans lequel les auteurs décidèrent de se borner à l'œuvre peint du maître. Le savant conservateur des Estampes à la Bibliothèque royale de Belgique donne aujourd'hui l'indispensable complément de ce travail, sous forme d'un livre, du même format que le précédent, qui renferme la reproduction des cent quatre-vingt-cinq estampes connues de Peter Brueghel l'ancien, précédée d'une introduction historique et d'un catalogue descriptif.

C'est un ensemble de documents d'une richesse et d'une rareté singulières : à côté de suites de planches relevant plus particulièrement du folk-lore ou inspirées par la verve satirique du maître, on en trouvera d'autres, moins généralement connues et non pas moins importantes, telles que ses marines, ses paysages alpestres, brabançons et campinois, dont certains confinent au grandiose. On conçoit quel est l'intérêt d'un pareil recueil pour l'histoire de l'art flamand du XVIe siècle : il facilite l'étude de nombre de tableaux perdus et fournit en même temps une importante contribution à l'étude de la vie et des mœurs à cette époque si mouvementée de l'histoire des Pays-Bas.

R. G.

En marge du temps, par Henry ROUJON. — Paris, Hachette, in-16.

Il suffisait que ce nouveau recueil, comme celui de *la Galerie des bustes* et de *Au milieu des hommes*, se recommandât de la signature du secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, pour qu'on lui fît une place en cette bibliographie spéciale, mais il a des titres plus particuliers à notre attention et, si aucune de ces brèves et alertes notices, où se complaît la souriante philosophie d'un écrivain artiste, ne saurait laisser le lecteur indifférent, il est pourtant tels de ces chapitres qui nous retiendront plus volontiers : ce sont les portraits d'artistes et les portraits de monuments.

Là, M. Henry Roujon excelle : l'éclectisme étrange de l'Achilleion, la magnificence de ce triste « musée des Chimères » qu'est le château de Chambord, la mélancolie de la villa Albani, aux parterres peuplés d'ombres savantes, ne font pas moins bien

inspire que *le Citoyen David*, ou que *les Besicles du père* [illegible], qui sont deux monographies ramassées en cent lignes chacune, deux « médaillons » délicats et nets, où il y a, comme dans tout ce recueil, de l'anecdote avec de la poésie, de l'histoire avec de la psychologie, et du style.

E. D.

La Fleur de la science de pourtraicture, par Francisque PELLEGRIN (1530). Réimpression en fac-similé. Introduction par Gaston MIGEON. — Paris, J. Schemit, in-4°.

La bibliothèque de l'Arsenal possède un des livres les mieux faits pour donner une idée exacte des influences avouées de l'art oriental sur les arts d'Occident au XVIe siècle : ce sont, comme dit le sous-titre de ce rare petit ouvrage, des « patrons de broderie, façon arabicque et ytalique », dont l'intérêt a été dégagé avec beaucoup de sens par M. Gaston Migeon, dans la savante introduction qu'il a écrite pour la réimpression en fac-similé de ce bréviaire des décorateurs du XVIe siècle.

Réimpression très heureuse, d'ailleurs, et comprise avec un goût qui lui vaudra l'estime des amateurs de livres : on aime à entendre un éditeur déclarer qu'il a évité « le déplorable papier couché » et qu'il a choisi « un beau papier de Hollande, de ton sourd, de grain généreux, qui fait valoir les beaux noirs de la gravure du XVIe siècle ». Et il est de fait que les élégantes arabesques, les gracieux motifs rayonnants, les souples décors à répétition, recueillis par maître Francisque Pellegrin, n'ont rien perdu de la beauté de leur ligne et de leur tache à passer par les presses modernes. Ils y ont gagné, même, — notamment d'être étudiés par un spécialiste et d'être mis à la portée de tous les curieux.

E. D.

Auguste Rodin, l'œuvre et l'homme, par Judith CLADEL. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

On a beaucoup écrit sur M. Rodin, aussi bien sur sa personnalité que sur son talent, et, pourtant, il n'est pas exagéré de dire que M. Rodin est assez mal connu du public, sans doute parce que ceux qui ont parlé de lui n'ont pas pu se tenir de substituer leurs propres élucubrations littéraires à l'exact et simple exposé des faits : on a fait dire beaucoup de choses à l'œuvre de M. Rodin, et à M. Rodin lui-même : on ne les a peut-être pas assez écoutés l'un et l'autre. Mais allez donc demander de la discrétion à un critique d'art, et qu'il s'efface pour laisser parler un maître !

Mlle Judith Cladel, pour le livre de laquelle M. Camille Lemonnier a écrit une vibrante préface, voudrait échapper à ce défaut commun aux admirateurs comme aux détracteurs de l'artiste : elle a recueilli, nous dit-on, les causeries de M. Rodin non en les transformant selon sa fantaisie personnelle, mais avec une [illegible] exactitude. Aussi son ouvrage n'est-il pas seulement une étude [illegible] illustrée de l'œuvre du sculpteur : il prétend être en outre le plus [illegible] plus vivant aperçu sur l'homme, tel qu'il apparaît [illegible] connaît de longue date, et qui a mis à le faire [illegible] particuliers à l'âme féminine devant ce qui [illegible]

E. [illegible]

LIVRES NOUVEAUX

Le Pèlerinage de Port-Royal, par André Hallays. *Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Jacques-du-Haut-Pas, Port-Royal-de-Paris, l'Église de Boullay-les-Troux, Port-Royal-des-Champs, les Granges, Magny, Saint-Lambert, Saint-Médard.* — Paris, Perrin, in-8°, 31 pl., 5 fr.

— *L'Art égyptien, choix de documents, accompagnés de références bibliographiques*, par Jean Capart. — Bruxelles, Vromant; Paris, E. Guilmoto, in-8°, 100 pl., 10 fr.

— *L'Égypte préhistorique, résumé des dernières découvertes relatives à l'Égypte préhistorique*, par A.-J. Reinach. — Paris, P. Geuthner, in-8°, 1 fr. 50.

— *Rouen d'hier et d'aujourd'hui*, par Georges Dubosc. Préface de Léon Hennique. — Paris, A Blaizot, in-8°, 129 fig. de Ch. Jouas, gravées sur bois par E. Délé, 150 fr.

— *Décoration ancienne (3e série). La Ferronnerie française aux XVIIe et XVIIIe siècles...* — Paris, Vve C. Schmid, in-4°, 48 pl., 40 fr.

— *L'Histoire de France dans ses monuments. Scènes et vestiges du temps passé, de François Ier à la Révolution*, par Louis Tarsot et Amédée Moulins. Avant-propos de M. Pierre de Nolhac. — Paris, H. Laurens, in-8°, 72 fig., 4 fr.

— *L'Orfèvrerie française aux XVIIIe et XIXe siècles*, par Henri Bouilhet. *I. Le XVIIIe siècle.* — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 56 pl., 170 fig., 25 fr.

— *L'Esthétique des villes*, par Émile Magne. — Paris, édition du « Mercure de France », in-18, 3 fr. 50.

— *La Sculpture espagnole*, par Paul Lafond (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). — Paris, A. Picard, in-8°, 121 fig., 4 fr.

— *Les Musées d'Europe*, par Gustave Geffroy. *Le Palais du Louvre (architecture, mobilier, objets d'art).* — Paris, P. Lamm, in-4°, fig. et 57 pl., 15 fr.

— *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, par Vicente Lampérez y Romea. T. I. — Madrid, V. Suarez, in-fol., pl. et fig., 35 fr.

— *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France, étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, par Émile Mâle. — Paris, A. Colin, in-4°, 250 fig., 25 fr.

— *Fouilles de Delphes.* Tome V. 3e fascicule. Texte. *Monuments figurés, petits bronzes*, par M. P. Perdrizet. — Paris, A. Fontemoing, in-4°, 218 fig., 26 fr. 50.

— *Les Écoles d'architecture et d'art décoratif des XVIIe et XVIIIe siècles, à Aix*, par Henri Dobler. — Paris, édition « Vega », in-4°, 175 pl., 25 fr.

— *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, par Camille Lemonnier. — Paris, H. Floury, pet. in-4°, 26 pl. et 150 fig., 25 fr.

— *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, par Élie Faure. — Paris, H. Floury, pet. in-4°, 36 pl., 25 fr.

— *La Fleur de la science de pourtraicture, patrons de broderie, façon arabicque et ytalique*, par Francisque Pellegrin (1530). Réimpression en fac-similé, avec introduction par Gaston Migeon. — Paris, J. Schemit, in-4°, 36 fr.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

HOTELS RECOMMANDÉS

PARIS

GRAND HOTEL boulevard des Capucines et place de l'Opéra. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

LANGHAM HOTEL rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires.

HOTEL CAMPBELLL 45, 47, avenue Friedland, Champs Élysées.

GRAND HOTEL DE L'ATHENEE 15, rue Scribe.

HOTEL BEAUSITE

HOTEL COLUMBIA avenue Kléber.

HOTEL MAJESTIC avenue Kléber, sur emplacement de l'ancien Palais de Castille.

HOTEL RITZ place Vendôme. Rendez-vous de l'aristocratie des deux mondes.

HOTEL REGINA rue de Rivoli, place des Pyramides.

DÉPARTEMENTS

AIX-LES-BAINS GRAND HOTEL D'ALBION 1er ordre, près l'Établissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

BIARRITZ HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les conforts. — M. Campagne, propriétaire.

CAP MARTIN Entre Monte Carlo et Menton. La plus belle position du littoral.

CAUTERETS HOTEL D'ANGLETERRE. 1er ordre. Ascenseur. Électricité. Grand confort. — A. Meillon, propriétaire.

ÉVIAN-LES-BAINS SPLENDIDE HOTEL ET GRAND HOTEL. 1er ordre. Ascenseur, Lumière électrique dans toutes les chambres. Tramway électrique entre l'établissement thermal et l'hôtel.

MARSEILLE HOTEL NOAILLES ET MÉTROPOLE. Réputation universelle.

MENTON GRAND HOTEL D'ORIENT.

NICE GRAND HOTEL NICE PALACE. centre de la ville. Ouvert toute l'année.

PAU GRAND HOTEL GASSION. 1er ordre. Jardin. Ascenseur. Électricité. Téléphone. —

TAMARIS-S MER GRAND HOTEL. le plus ravissant du littoral. — F. Jost, propriétaire.

TOULOUSE GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. Spécialités de pâtés de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition Saint-Louis 1904. — Dépôt et vente Grand Hôtel.

TURBIE Alpes Maritimes. — EDEN HOTEL. Récemment construit avec tous les conforts modernes.

ÉTRANGER

ABBAZIA HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaghe (de la Cie internationale des Grands-Hôtels).

ALEXANDRIE NEW KHEDIVIAL HOTEL. First-class. Throughout. — F. Reinsperger, manager.

BERLIN HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

LE CAIRE HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

CONSTANTINOPLE PERA PALACE. Gr. rue de Pera. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. (de la Cie intern. des Grands-Hôtels).

GENEVE HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1er ordre. — Aug. Reichert, prop.

GÊNES, BRISTOL-HOTEL, ordre. Tous les conforts.

LONDRES SAVOY HOTEL

LUCERNE HOTEL NATIONAL.

PALERME VILLA IGIEA, GRAND HOTEL

ZURICH GRAND HOTEL





CHAMBRE DIRECTOIRE : RUE DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE, N° 100

COMMUNIQUÉ PAR

MERCIER FRÈRES, Tapissiers-Décorateurs, à PARIS

LE BRÉVIAIRE GRIMANI

ET LES INSCRIPTIONS DE SES MINIATURES[1]

Le *Bréviaire Grimani*, le joyau de la bibliothèque Marciana de Venise, est un des manuscrits les plus somptueux que nous aient légués les miniaturistes du moyen âge.

Au temps même où, nous affirme-t-on malgré les documents les plus contraires, tous les maîtres « gothiques » coururent l'injure de l'oubli d'abord, et bientôt du mépris », l'Anonyme de Morelli, maintenant identifié avec le noble

1. Tous les renseignements documentaires qu'on lira dans cet article viennent forcément des écrivains qui ont parlé jusqu'ici du *Bréviaire Grimani*. La préface encore inédite du grand ouvrage de MM. de Vries et Morpurgo, rédigée par le Dr Coggiola, bibliothécaire de la Marciana, précisera et rectifiera prochainement de nombreux points douteux ou erronés. Il a bien voulu me les signaler avant l'apparition de son travail : on les trouvera notés ici. Pour lui rendre ce qui lui est si légitimement dû, j'indiquerai chaque fois qu'il en sera [illegible]



Vénitien Marc-Antonio Michiel célèbre en 1521 ces pages merveilleuses. Il les avait admirées chez le cardinal Domenico Grimani lui-même, qui, nous dit Zanotto, avait acheté ce manuscrit en 1489[1], pour 500 ducats, à un certain Antonio de Sicile, dans lequel quelques-uns ont voulu reconnaître le célèbre peintre Antonello de Messine; la chose n'est pas très bien précisée : effectivement, dans le chapitre II de sa préface, M. Coggiola fait remarquer qu'il serait difficile de voir là Antonello de Messine, lequel était mort en 1484.

Dans son testament du 16 août 1523, le cardinal, qui, loin de mépriser cette œuvre des gothiques, quoique l'Italie fût en pleine Renaissance, la regardait au contraire « comme un objet de la plus grande valeur et de la plus exquise beauté » (testament du 19 octobre 1520), la légua à son neveu, le cardinal Marino Grimani, patriarche d'Aquilée, mais sous l'expresse défense de l'aliéner : le manuscrit devait, après lui, être offert à la République. A la mort du cardinal Marino, en 1546, le *Bréviaire* fut néanmoins conservé par Jean Grimani, qui obtint d'en garder la jouissance sa vie durant. En 1592, Jean Grimani, qui était très malade, mais qui ne devait mourir cependant qu'en 1593, fit appeler le procurateur de Saint-Marc, Marc-Antonio Barbaro, et lui confia le livre. Après son décès, le manuscrit fut remis, devant le Sénat assemblé, aux mains du doge Pascal Cicogna, qui ordonna de le déposer dans le trésor de Saint-Marc.

La République, voulant montrer le prix qu'elle attachait à un monument si précieux, — quoique gothique et ponentais[2], — aurait fait exécuter, par Alessandro Vittoria, la riche reliure de velours, garnie d'argent ciselé et doré, qui l'habille encore aujourd'hui, et placer sur les plats les portraits en médaillons du cardinal Grimani et de son père, le doge Antonio Grimani[3].

A ce moment, il disparaît complètement. Aucun des grands connaisseurs, aucun des curieux, aucun des voyageurs d'importance des XVII[e] et

1. Zanotto ne peut baser son affirmation sur aucun document. Selon les suppositions de M. Coggiola, l'acquisition doit être peu antérieure à 1520.

2. Ce mot *ponentais*, employé par l'Anonyme de Morelli, n'a pas été, je crois, expliqué. Il signifie sous sa plume, les artistes du Ponent, de l'Occident, les Ultramontains par rapport aux Italiens. Les Ponentais étaient donc les « gothiques » des pays soumis aux rois de France et aux ducs de Bourgogne.

3. Le D[r] Coggiola croit pouvoir affirmer que la reliure n'a nullement été exécutée par Vittoria; il pense qu'elle date plutôt du temps du cardinal Domenico Grimani.

XVIII[e] siècles, n'est admis à le voir. Jacques Morelli lui-même, bibliothécaire de Saint-Marc pourtant depuis 1778, ne le feuillette pour la première fois que le 3 mai 1784, lors d'une visite du roi de Suède, Gustave III. Le 4 octobre 1797, il obtient un décret qui ordonne le transfert du manuscrit à la Bibliothèque publique, où il n'arrive d'ailleurs qu'en 1801[1] : c'est là que l'extrême amabilité du D[r] Frati, l'éminent administrateur de la bibliothèque, et que la complaisante érudition de son savant collaborateur, le D[r] Coggiola, m'ont permis de l'examiner, d'en photographier les feuillets nécessaires à mon étude, dans d'exceptionnelles conditions. Je suis heureux de leur exprimer ici toute ma reconnaissance.



SAINTE CATHERINE, SAINTE CÉCILE, SAINTE BARBE
ET AUTRES SAINTES.
[illegible]

Depuis son entrée à la Bibliothèque, fort nombreux sont ceux qui, émerveillés par ces pages éblouissantes, ont consacré au *Bréviaire* de suggestives dissertations. Naturellement, tous ont pris pour point de départ de leur travail le passage de Marc-Antonio Michiel (1521) :

> Le *Bréviaire* célèbre, que Messire Antonio le Sicilien vendit au Cardinal pour 500 ducats, fut enluminé par beaucoup de maîtres, et pendant beaucoup d'années. Il y a des miniatures de la main de Jean Memling, de la main de Gérard de Gand

1. D[r] Coggiola, *O. l.*, ch. I.

c. 125, de Liévin d'Anvers, c. 125. On loue surtout les douze Mois, et parmi ceux-ci le mois de Février, où un petit garçon urine dans la neige et la fait jaunir : le paysage est enveloppé de neige et de frimas.



MINIATURE DU BRÉVIAIRE GRIMANI

Avant d'aller plus loin, il est indispensable, puisque nous citons le passage de Marc-Antonio Michiel, de remettre, d'après M. Coggiola, les choses au point. Il est, en effet, d'un intérêt capital de préciser que *jamais* Marc-Antonio Michiel n'a parlé de 125 miniatures de Gérard de Gand, de 125 miniatures de Liévin d'Anvers, de ... miniatures de Memling. C. 125 est une abréviation de *carta* 125 : or *carta* signifie *feuillet* : nous avons là simplement une référence à un autre ouvrage de Michiel, que Zanotto n'a pas comprise[1].

Dès la première ligne, voilà donc tout de suite une partie du bel échafaudage à bas. Mais continuons.

Je ne m'attarderai pas à reprendre la longue bibliographie du *Bréviaire* : je me contenterai de citer les principaux critiques qui s'en sont spécialement occupés : Morelli, tout d'abord, dans sa *Notizia*[2], — nous y reviendrons dans quelques instants ; — Hédouin, qui le cataloguait dans les œuvres de Memling[3] ; Henri Harzen, qui en parlait dans les *Archiv. für zeichnende Künste*, en 1858 ; Zanotto et L. de Mas-Latrie, qui en publiaient un fac-similé en 1862 ; M. Destrée, qui en commençait l'étude dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1887, pour la continuer dans la *Revue de l'art chrétien* en 1894 ; M. Ed. Baes, qui, dans la *Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique* (1890), y distinguait seulement deux

1. Coggiola, *O. l.*, ch. 2.

2. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo.* Bassano, 1800, in-8°. — 2e edit. par G. Frizzoni. Bologne, 1884, in-8°.

3. *Annales archéologiques*, t. VI (1847).



La Nativité

[illegible]

mains, celles d'un maître *verlichter* et de son aide, qui serait Gerard Horenbout; Ed. Chmelarz, qui le rapprochait des *Heures de Maximilien*, dans le t. VII (1888) du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses* (Vienne); le chanoine Dehaisnes, qui s'en fut l'examiner à Venise pour le faire connaître à ses confrères de la Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, en 1891; le comte Paul Durrieu, qui apportait de précieux renseignements dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1891, dans le *Bulletin des Antiquaires de France* en 1894, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* en 1903, dans *l'Almanach catholique de France* (1906); l'édition d'Ongania de 1903; enfin, l'imposant ouvrage qui paraît en ce moment à Leyde, sous la direction de MM. S. de Vries et S. Morpurgo. On trouvera d'ailleurs, dans l'œuvre de ces savants, toutes les opinions émises par des critiques, comme MM. Curmer, qui a reproduit plusieurs miniatures du *Bréviaire* dans ses *Évangiles*, Duplessis, le bibliophile Jacob, Labarte, Rio, Wauters, J. Weale, qui s'en sont occupés, mais en quelque sorte incidemment.

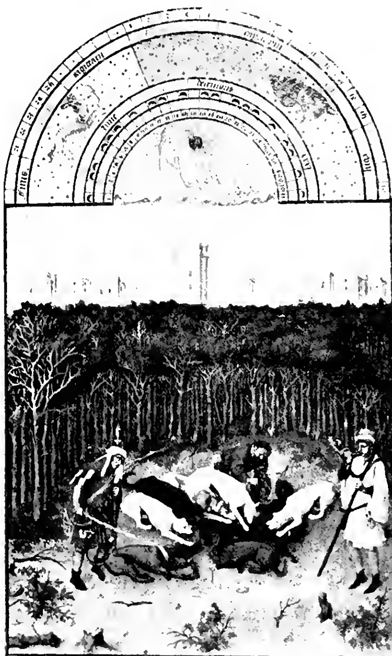
Ce qu'on en a dit peut ainsi se résumer.

Memling est assez incertain, cependant, dans les derniers travaux (Ongania), on voit son nom imprimé au bas d'un certain nombre de miniatures. Combien? Je ne les ai pas comptées. Peu importe, en effet, pour les lignes qui vont suivre : car je continue à ne pas admettre le subjectivisme sur une question qui, dans la plupart des cas, *peut* et *doit* demeurer, pour être scientifique, essentiellement objective.

M. Durrieu pense que Marc-Antonio Michiel aura mal compris « Bening » dont on lui parlait, et aura écrit Memling. Voilà un nouveau nom qui apparaît ainsi dans l'exécution du *Bréviaire*. Les artistes vont d'ailleurs devenir légion dans quelques instants, puisque les écrivains d'art ne peuvent même pas s'entendre sur les origines du manuscrit.

D'aucuns prétendent, en effet, qu'il a été composé pendant le pontificat de Sixte IV, pour son usage personnel, antérieurement par conséquent à 1484, année de sa mort. M. J. Weale le croit écrit seulement après 1490. M. Ed. Baes le présume copié pour François de Busleyden, précepteur de Philippe le Beau, appelé en Italie en 1506 par le cardinal Grimani ; il fixe la date de son exécution aux environs de 1510. M. Destrée, enfin, suppose qu'il a été enluminé pour l'empereur Maximilien, auquel il n'a été livré que

peu de temps avant sa mort, vers 1519. Il s'appuye peut-être sur la photogravure d'une page des *Heures de l'empereur Maximilien* (Bibliothèque de Vienne, mss. 1907), publiée par M. Ed. Chmelarz, dont j'ai cité plus haut le travail : on peut rapprocher, en effet, la figure de saint Sébastien, placée à côté d'un portrait de Maximilien à genoux, de celle du même saint qui fait face à saint Fabien dans le *Bréviaire Grimani* (p. 202). Assurément, les deux saint Sébastien dérivent d'un même patron, quoique celui du *Gebetbuch* de Maximilien soit très jeune, et celui du *Bréviaire Grimani* très vieux. Pendant cette période de quarante années, proposée ainsi à nos méditations, bien des peintres sont donc nés, ont brillé, ont disparu, ont été remplacés. Dès lors, le champ est ouvert et l'on entend parler de Jean van Eyck (2), de Memling, de Gérard de Gand, de Gérard van der Meer, de Gérard Horenbout, de Gérard David, d'Antonello de Messine, de Lievin d'Anvers, de Lievin van Laethem, de Lievin de Witte, d'Alexandre, de Paul, de Symon et de Lievin Bening, de Simon Marmion même. On parle aussi de Jean-Marie Bodino, de Giulio Clovio, qui, d'après Vasari, travaillait pour le cardinal : mais ce n'est pas une preuve pour ce dernier, puisque le cardinal acheta le livre terminé. Voilà donc bien des noms mis en avant. Je ne discute pas les bons arguments proposés, brillamment défendus ; mais comme je ne connais, *avec*



LA CURÉE (DÉCEMBRE).
Miniature du Calendrier des *Très riches Heures* du duc de Berry

certitude, ni le faire, ni la biographie de ceux qu'on nous présente, je me garde d'entrer dans la lice. Je me borne à admirer des identifications



La Curée [illegible]

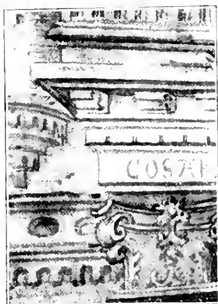
[illegible]

comme celles dont je parlais dans mon *Retour de Bruges*[1]. C'est pour

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

remplir un vide, et parce qu'on n'en avait pas d'autre à fournir, qu'on a choisi, pour *le Jugement dernier* de Beaune, le nom de Rogier van der Weyden », nous apprend M. Wauters; « Cherchons dans les anonymes des tableaux qui ne soient pas indignes de Mostaert, pour les lui attribuer », imprime M. Emil Jacobsen en 1907; et je ne risque aucune hypothèse sentimentale.

Sur toutes ces études, cependant, plane un sentiment très particulier d'incertitude extrême. Sentant avec raison combien est peu solide le terrain sur lequel ils s'avançent, les écrivains d'art dont nous venons de parler, s'ils ne s'accordent pas sur les auteurs de ces miniatures, interrogent avidement celles-ci. Mais « aucune ne portant leurs noms, ni leurs initiales, il est difficile de savoir de quelles mains sont telle ou telle page » (Dehaisnes). Aussi, quand l'un d'eux croit pouvoir rapprocher du *Bréviaire* une miniature d'Anvers signée G ou G H, et attribuée d'abord à *Corneille* (?) Horenbout, puis à Memling (?), ou bien les pages d'un manuscrit de Cassel, signées HB, attribuées par les uns à Hans Bosamer, par les autres à Horrebout (?), s'empresse-t-il d'en faire état; j'aurais mauvaise grâce à leur adresser un reproche : mais je comprends la réserve de M. Chmelarz, qui, en présence d'une miniature



Phot. Mely

INSCRIPTION DE LA MINIATURE « SAINTE CATHERINE PARMI LES DOCTEURS »

signée P. B., de l'école de Paul Bening, n'ose cependant pas se prononcer, et je suis de son avis. Car d'une pièce datée de 1500, que je publierai prochainement, il appert que les initiales des maîtres étaient souvent simples marques de leurs ateliers; elles peuvent donc nous guider, resserrer les limites de nos incertitudes, nous conduire à la vérité, mais sans nous donner encore des assurances complètes. Et puis, d'ailleurs, combien furent-ils dans ce XVe siècle, parmi les quinze mille artistes, certainement, qui travaillèrent, ceux qui avaient les mêmes initiales?

Le chanoine Dehaisnes, lui, se déclare incapable de déterminer la part de Memling, de Gérard de Gand, — qu'il identifie avec Gérard van der Meer, — de Lievin d'Anvers, — qu'il croit être Lievin van Laethem,

Je ne comprends pas très bien. Car, s'il ne voit dans le *Bréviaire* que vingt-quatre miniatures du calendrier et soixante grandes miniatures, si en réalité on n'y trouve que cent dix grandes pages enluminées, comment peut-il chercher à découvrir, d'abord les deux cent cinquante de Gérard de Gand et de Liévin d'Anvers qu'il croit indiquées par Marc-Antonio Michiel, ensuite le nombre indéterminé des miniatures de Memling ? Mais, chose beaucoup plus intéressante, il ajoute qu'il lui paraît certain que Jean Gosart de Maubenge a enluminé la miniature qui représente *Sainte Catherine d'Alexandrie au milieu des Docteurs*. « On lit, en effet, dit-il, sur la frise d'un édifice de cette page, le mot GOSART » (voir la figure, p. 88). Enfin, voilà de l'objectivisme, un peu trop inconcilié, peut-être, avec ce qu'il écrivait une page auparavant. Mais, en 1891, les temps n'étaient pas venus.



SAINTE CATHERINE ET LES DOCTEURS

Cette inscription, relevée par le chanoine Dehaisnes, me ramène à Morelli. Pendant que j'examinais avec le Dr Coggiola ces belles peintures, j'ai beaucoup appris. Une fois de plus, j'ai constaté là combien était vraie la phrase de Mlle Bertin, la modiste de la reine Marie-Antoinette

« Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié ». Si, depuis le 10 janvier 1853, ainsi que nous pouvons le voir par les *Procès-verbaux du comité d'archéologie*[1], nous faisons connaissance officielle avec la légende de l'humilité, de la naïveté des primitifs qui ne signaient pas leurs œuvres, voulant mourir dans l'anonymat d'une gloire commune, des savants comme Zani[2], à la fin du XVIIIe siècle, écrivaient que les artistes du moyen âge inscrivaient leurs noms dans les galons des vêtements; et Morelli, parlant alors du *Bréviaire Grimani*, pensait que c'était dans ces inscriptions dissimulées, courant sur les bordures, qu'il fallait chercher la clef du mystère qui enveloppe cette œuvre incomparable. Tout cela, M. Coggiola l'a résumé dans une note très substantielle que je lui emprunte[3].

Sans m'en douter, j'ai donc repris la vieille théorie qu'on ne discutait pas, il y a cent vingt ans, tant elle était certaine; elle a sombré devant la sensiblerie des romantiques. Cette fois, la photographie, qui manquait à mes devanciers, permet de réunir tant de preuves, tant de documents authentiques, que cette théorie ne peut manquer de reprendre la place qu'elle occupait jadis dans l'histoire de l'art. Les manifestations de l'orgueil, de l'érudition, de l'importance sociale des grands artistes du moyen âge sont maintenant trop manifestes, pour que la légende survive aux pièces inattaquables que la science met et va mettre chaque jour en lumière. Les clichés que je viens de faire à Venise apporteront, je l'espère, une petite pierre à l'édifice nouveau qu'il s'agit maintenant d'élever sur des données indiscutables, dans leur précision scientifique.

1. F. de Mely, *Signatures de Primitifs. Les Sculpteurs*, Paris, *Ami des monuments*, 1908, in-8°, pp. 6-8.

2. Zani (Pietro), *Materiali per servire alla storia dell' origine e dei progressi dell' incisione in rame e in legno*, Parma, Carmignani, 1782, in-8°, p. 139.

3. « Il Morelli in questi suoi appunti trascriveva tutta la serie di frasi, di parole varie et talora (anzi il più spesso) di lettere senza significato apparente o di segni grafici estranei all' alfabeto comune, che si vedono tracciati qualche volta nei bordi e quasi sempre nelle grandi figurazioni, in special modo sugli orli delle vesti dei varii personaggi. E come a giustificare tale suo criterio, ricordava alla fine delle sue note : « Intorno alle parole che sono nei lembi ovvero orli delle vesti nelle pitture e carte intagliate in rame, vedi l'abate Zani nei *Materiali per l'istoria dell' incisione*, p. 139, dove dice che li pittori e artisti vi mettevano li titoli delle figure o testi ad esse analoghi o li nomi proprii di essi artefici ». Evidentemente il Morelli, accedendo a questa opinione, confidava di ricavare dall' esame attento di quelle scritte qualche lume sulla personalità degli artisti. Nè la questione è priva di attualità, dacchè, di contro allo scetticismo dei più, il de Mely, con ingegnosi argomenti, si va adoperando a dimostrare, per l'appunto, che quelle scritte misteriose custodiscono forse preziose notizie, e che all' indifferenza quasi generale deve essere sostituita la più diligente cura per penetrarne il segreto » (Coggiola, *O. l.*).

Quoique la chose puisse paraître paradoxale, c'est à Toulouse que j'ai fait connaissance avec le *Bréviaire Grimani*. Je photographiais, à la biblio-



La Reine de Saba devant Salomon

M[illegible]

thèque de la ville, une splendide miniature signée I. A. Pendant que ma plaque s'impressionnait, le savant bibliothécaire M. Massip m'apporta

un des volumes de la publication de MM. de Vries et Morpurgo ; j'aperçus dans le galon d'un vêtement : ACHEN. Le temps pressait, il me fallut fermer le livre ; mais à ce moment il ne pouvait plus y avoir d'hésitation : je devais aller à Venise examiner le manuscrit lui-même. J'en arrive, ce sont des notes toutes chaudes, des photographies amoureusement faites sur le bureau même de M. Coggiola que je publie, avec les fruits d'un échange de vues qui m'a laissé un des plus agréables souvenirs de mes pèlerinages scientifiques.

F. DE MELY

(A suivre.)



Phot. Mely.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

Miniature du *Bréviaire Grimani*.

GABRIEL METSU

I. — [illegible]

[illegible] la biographie de Metsu, comme pour celle de tant d'autres peintres de l'école hollandaise du XVII[e] siècle, c'est à Houbraken qu'on a recours en premier lieu. Pourtant ce qu'il nous raconte de Metsu dans son *Théâtre des peintres*, est assez court et très inexact. Il l'avoue lui-même en commençant :

Nous regrettons, dit-il, de connaître si peu de la vie de Metsu. Tout ce que nous en savons, c'est qu'il naquit à Leyde en [illegible] M. Jean de Wolf a possédé [illegible] Metsu la plus grande et la plus [illegible] que j'aie vue de lui, représentant [illegible] et des seigneurs qui rendent visite à une accouchée. Ce tableau était si [illegible] et dessiné, les différentes étoffes et satins si [illegible] drapés, que c'était un plaisir de le voir. La manière dont [illegible] s'inclinaient, exprimait bien ce qu'ils voulaient dire [illegible] ledit M. de Wolf se soit défait de ce tableau. Il [illegible] galerie de M. de Schulenburg une œuvre [illegible] représentant une dame qui se lave les mains dans un bassin [illegible] tandis qu'un cavalier entre en s'inclinant devant [illegible]

1. **Bibliographie :** [illegible] — Smith (J.-A.), [illegible] *painters*. London, 1829-42. — [illegible] *de la Hollande*. Paris. [illegible] Ronald, *The* [illegible] *Holländischen* [illegible] *Holland*, tomes I à XXV. [illegible] Leipzig, 1888. — [illegible] de Groot, *Holländische* [illegible] *XVII[e]* [illegible]

L'amateur d'art, M. Tonneman, possède un petit tableau fort bien peint et dessiné, représentant une dame qui accorde un luth. A la beauté de la dame se joint celle d'une peinture très achevée. Ses mains sont dignes du pinceau de Van Dyck. La jaquette de velours doublée de fourrure blanche, la robe de satin, le portrait du cavalier, le chien, la nature morte, tout est très naturel[1].

Il a souvent peint une femme étalant des légumes, des fruits, du poisson, de la volaille ou du gibier, et des servantes au marché. Parmi les petits tableaux de ce genre, on en trouve qui sont si bien achevés, que c'est une fête pour les yeux de les voir.

Il a peint aussi l'intérieur d'un atelier, ou d'une école de dessin; au premier plan on voit des moulages de sculpture, des ustensiles de peinture, des gravures, des livres d'art et d'autres objets, tous peints d'après nature.

Metsu était un homme honorable, et il mourut à Amsterdam où il avait passé la plus grande partie de sa vie. En 1658, à 43 ans, il avait subi une lithotomie.

Signature de Jacques Metsu, père de Gabriel (1615).

Voilà pour Houbraken. On a, depuis, fouillé les archives de Leyde et d'Amsterdam; grâce à ces longues et patientes recherches, nous pouvons maintenant retracer assez exactement la vie du peintre.

Il semble que le père et la mère de Gabriel Metsu aient eu tous deux une vocation matrimoniale très prononcée. Son père, Jacques Metsu, a été marié trois fois; Jacquemyntje Garniers, sa mère, — la femme doit toujours avoir le dernier mot, — quatre fois. Jacques Metsu naquit à Belle, en Flandre, entre 1587 et 1589. Ces dates trouvent leur confirmation dans deux actes : le premier du 11 juin 1615, dans lequel il déclare avoir 28 ans — il serait né, par conséquent, en 1587, — et le second, du 31 août 1626, où il se dit âgé de 37 ans, ce qui le ferait naître en 1589. En 1620, il était déjà veuf : les bans de son mariage avec Machteld Direxdr, publiés à Leyde, le désignent comme veuf de Marytje Jansdr. Dans tous ces documents, il est qualifié de « peintre ». A en juger par la belle signature de 1615, on serait même tenté

1. Des trois tableaux décrits par Houbraken, le premier, *la Visite à l'accouchée*, faisait, jusqu'en 1908, partie de la collection Rodolphe Kann; il est reproduit ci-contre; le second faisait encore récemment partie de la collection de la baronne de Rothschild, à Francfort; le troisième est au musée de Cassel.



de croire qu'il a été artiste-peintre. Ce n'est, du reste, qu'une supposition, car jusqu'à présent, on ne saurait lui attribuer aucun tableau.

En novembre 1625, la jeune Machteld Dircxdr. n'étant plus de ce monde, il épousa Jacquemyntje Garniers, laquelle avait été mariée en premières noces avec un seigneur Abraham Le Foutere, et ensuite avec le peintre Guillaume Fermout, surnommé Strazio Voluto, que Samuel van Hoogstraten comptait au nombre des grands maîtres de son temps. Jacques Metsu mourut le 6 mars 1629, l'année même de la naissance de son célèbre fils. Le grand-père de Gabriel, Jacques Metsu, tisseur de laine, qui habitait Leyde avec sa femme, Alaertgen de Leeuw, dès le commencement du XVIIe siècle, paraît déjà avoir eu quelques relations avec des artistes, à en juger par une attestation de lui, datée du 13 septembre 1616, et contresignée par le peintre Bailly.

La mère de Gabriel Metsu, Jacquemyntje Garniers, avait été, comme on l'a vu, très recherchée, mais la fortune lui fut infidèle. Restée sans ressources, avec sept petits enfants, à la mort de son troisième époux, elle dut gagner elle-même sa vie, et le 31 octobre 1632 elle demandait au magistrat de Leyde d'être admise comme sage-femme. Cette faveur lui fut accordée. Le 14 septembre 1637, à l'âge de 45 ans, — le 30 juillet 1639, elle déclare avoir 47 ans, — elle se remaria pour la quatrième et dernière fois, avec Cornelis Gerritsz Bontecraey, patron d'un bâtiment de passage entre Leyde et Rotterdam.

Quatre seulement de ses enfants lui survécurent :

Philips Abrahamsz le Foutere; Mary Abrahamsz le Foutere; Sara Abrahamsz Le Foutere, issus de son premier mariage, et Gabriel Metsu, son fils cadet, du troisième lit.

Par son testament du 20 août 1651, elle légua à chacun d'eux un quart de tous ses biens. Elle mourut le 8 septembre 1651, laissant un peu d'argenterie, 1442 florins, 9 sous, 8 deniers, en monnaie, plus son mobilier, biens que ses enfants se partagèrent. Gabriel, qui devait à sa mère 228 florins, 12 sous, 8 deniers, ne toucha que 127 florins, 14 sous, 14 deniers.

Devenu majeur, — en Hollande, au XVIIe siècle, on était majeur à 25 ans, — il remercie ses tuteurs de leurs bons soins pendant sa minorité, dans un acte daté du 11 janvier 1654. D'après cet acte, Metsu serait né en 1629.



La gilde de Saint-Luc n'existait pas à Leyde avant 1648; cependant, dès 1644, les peintres avaient formé une gilde provisoire parmi les membres de laquelle, inscrit sous le n° 29, se trouve le nom de Gabriel Metsu, peintre. Cela nous prouve qu'il peignait dès l'âge de 15 ans, mais ce n'était encore pour lui, ni la richesse, ni la gloire. Un document du 3 mai 1652 nous apprend ce que lui rapportait sa peinture à ses débuts et il semble que ce ne fût guère. « A la demande des héritiers de feu Nicolas De Roy », Jacob Thybergen raconte « qu'il a été, il y a trois ans, dans la chambre dudit De Roy, au Oude Maren (c'est le nom d'une rue de Leyde), voir peindre son portrait par Gabriel Metsu, que lui Thybergen avait demandé à De Roy pourquoi il n'avait pas plutôt fait faire son portrait par Claes van Eegeren, lequel en avait grandement besoin ». De Roy était plus pratique que philanthrope : « nous sommes convenus, répondit-il, que Metsu ferait mon portrait et me donnerait en plus un paysage d'Ovide, en échange de ce mannequin qui se trouve là près du lit, et dont je lui ai fait cadeau ».

Metsu avait cependant déjà économisé 800 florins. Cette petite somme avait probablement excité la cupidité de ses sœurs et de son frère. Le jour même où ils réglèrent l'héritage de leur mère, ils passèrent un acte par lequel Metsu s'engageait, même au cas où il serait marié et aurait des enfants, à léguer à chacun d'eux 200 florins. En revanche, s'il mourait sans laisser ladite somme, les survivants se chargeraient de payer ses funérailles[1].

Quelque temps après la mort de sa mère, Metsu quitta Leyde. A en croire des documents du temps, il aurait été obligé d'abandonner sa ville natale à cause de bruits fâcheux qui couraient sur sa conduite. Établi à Amsterdam, il déclare, le 19 juillet 1657, que ce ne sont là que des mensonges, et une autre pièce dans laquelle il se plaint du tapage de ses voisins nous prouve qu'il aimait la vie tranquille et régulière.

Jusque-là, il n'avait vécu que pour son art. Le temps vint où lui aussi voulut se marier. L'acte suivant date du 12 avril 1658 :

Ont comparu comme plus haut Gabriel Metsu, de Leyde, peintre, âgé de 28 ans, sans ascendants, assisté de Jan Adriaensz Kasper [illegible], son oncle, demeurant [illegible]

1. Ses sœurs et son frère lui survécurent [illegible] que [illegible] de Metsu, ils renoncèrent en faveur de [illegible] W[illegible] son testament du 22 juillet 166[illegible], et [illegible]

gracht, et Isabella de Wolff d'Enkhuysen, âgée de 26 ans, demeurant au même endroit, assistée de sa mère, Maria de Grebber. En foi de quoi ils ont signé.

Les deux époux firent le même jour leur contrat de mariage : la femme devait garder, en cas de mort de son mari, tous les biens apportés par elle lors de son mariage, tous les bijoux qu'il lui avait donnés, et 1,000 florins du bien de son mari ; si le mari survivait, il devait hériter de la même manière.

Il semble donc que, depuis son arrivée à Amsterdam, le peintre n'ait pas eu à se plaindre de la fortune. Dans son contrat, sa femme et lui sont désignés comme « le seigneur Gabriel Metsu » et « Mlle Isabelle de Wolff », ce qui prouve qu'ils étaient gens estimés et de famille honorable.

Signatures de Gabriel Metsu et de sa femme Isabelle de Wolff sur leur acte de mariage (12 avril 1658).

Pendant leur mariage, la fortune leur resta fidèle : en faisant leur testament, ils stipulèrent que le survivant garderait tous les biens, les meubles, les joyaux, les habits, les actions et les créances ; ils étaient donc dans l'aisance.

Si la femme mourait la première, sa mère Maria de Grebber, encore en vie à ce moment, devait avoir sa part. S'il y avait des enfants, le survivant devait les entretenir, nommer leurs tuteurs, et à leur majorité, ou en cas de mariage, leur rendre leur part de l'héritage. S'il n'y avait pas d'enfants, le survivant devait payer, en se remariant, la somme de mille florins carolus aux parents du premier défunt. Si aucun des époux ne se remariait, les parents des deux conjoints devaient recevoir chacun une moitié de l'héritage, et, dans ce cas, Gabriel Metsu léguait 1,000 carolus, dont un quart à Jacomina Kool, et les trois autres quarts à son frère et à ses sœurs, ou à leurs descendants. En outre, ils se réservaient le droit, s'ils le jugeaient bon, d'apporter des changements à leurs volontés (22 juillet 1664).

Nous ne pouvons malheureusement pas juger de la valeur de la succes-

sion du peintre, son inventaire n'ayant pas été retrouvé jusqu'à présent.

Gabriel Metsu fut enterré à la Nouvelle Église d'Amsterdam, le 24 octobre 1667.



La Marchande de gibier (avant 1650)

II. L'Œuvre

De tout temps, les artistes se sont attachés à reproduire en peinture des intérieurs. Sans remonter aux fresques de Pompei, qui nous montrent

plusieurs scènes se déroulant dans les chambres d'une habitation, il suffira de rappeler que les quattrocentistes italiens, et plus encore les primitifs flamands, ont bien souvent donné des intérieurs pour décor à leurs représentations de la Bible. Le premier qui ait fait de la peinture d'intérieur proprement dite est sans doute Jean Van Eyck : son portrait des Arnolfini, à la Galerie Nationale de Londres, qui représente non plus des saints et des saintes dans un cadre plus ou moins fantaisiste, mais des personnages réels, en pied, dans leur propre maison, est l'origine d'un genre qui allait, deux siècles plus tard, faire la gloire de l'art hollandais. Van Eyck ne fut guère imité tout d'abord : chez les primitifs, l'accord manque souvent entre les figures et leur entourage. Quentin Metsys et Reinier Van Roemerswaalen approchèrent cependant de bien près la perfection dans leurs tableaux des « Changeurs ». Pierre Breughel le Vieux l'atteignit : son *Festin de noces*, du Musée Impérial de Vienne, est un chef-d'œuvre. On sait avec quel talent Adriaen Brouwer, cet artiste extraordinaire, aussi Flamand que Hollandais, puis Téniers et tant d'autres, s'avancèrent dans la voie frayée par Breughel.

Une observation s'impose toutefois : les successeurs de Breughel ne peignaient que des intérieurs rustiques. Aux artistes hollandais du XVII[e] siècle était réservé de représenter des intérieurs bourgeois, et de s'élever si haut qu'ils demeurent encore les maîtres du genre. Les peintres de Leyde tiennent parmi eux une place éminente, et particulièrement Gabriel Metsu.

On ne sait qui a été son maître ; en tout cas, son père n'a pas pu lui donner des leçons, puisqu'il est mort l'année même de la naissance de Gabriel. Gérard Dou était, à cette époque, le peintre le plus en vogue de la ville de Leyde, et il n'est pas impossible que le jeune homme ait fréquenté son atelier, comme le dit Houbraken. M. Bode a cru reconnaître une certaine influence de Hals dans ses premiers ouvrages[1]. Cette observation concorde avec le renseignement fourni par une pièce que M. Brédius vient heureusement de découvrir dans les archives de Leyde et qui nous apprend que Dirck Hals habitait cette ville vers 1647 : le 14 décembre 1649, une jeune fille nommée Maria Binnevoort déclare se porter garante pour Dirck Hals, peintre, dont les meubles avaient été saisis, ayant demeuré environ un an et demi auparavant au Noordeynde, dans la

1. *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, 1883, p. 190-193.

maison de Cornelis Christiaansz, pour le montant du loyer dont Dirck Hals pouvait être encore redevable. Il se peut donc que Metsu ait été en relations avec cet artiste et même qu'il ait vu dans son atelier des œuvres de Frans Hals; mais ce ne sont là que des suppositions.

Nos données sur les premières œuvres de Metsu sont aussi vagues



La Forge (vers 1650)

Amsterdam, Rijksmuseum

que celles que nous avons sur ses maîtres. Il a, comme Jan Steen, signé presque tous ses tableaux; mais il se souciait assez peu de les dater; aucun d'entre eux ne porte une date antérieure à 1653[1]. Selon M. Bode

1. La collection John G. Johnson, à Philadelphie, renferme une *[illegible]* signée *G. Me[illegible] 1648*, que certains auteurs ont cru devoir mentionner; mais la signature est apocryphe, et je ne vois aucune raison d'attribuer le tableau à Metsu.

2. *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, 1906.

deux scènes assez libres, conservées au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, et à la galerie Liechtenstein, à Vienne, seraient deux de ses premiers ouvrages. M. Brédius en reconnaît un autre dans *la Marchande de gibier*, toile de 2 mètres de haut, signée, comme les plus anciennes peintures de Metsu, de l'initiale de son prénom unie à l'initiale de son nom, et qui se trouvait à Londres en 1887, chez le marchand de tableaux Lesser :



La Femme adultère (1653).
Musée du Louvre

une jeune veuve tend une pièce d'argent à une marchande qui lui présente un lièvre ; sur la table de bois, des canards ; au premier plan, une oie, un panier vide et un coq que vient flairer un chien[1]. La clarté du coloris, ainsi que la largeur de la touche, font penser à Frans Hals. La plupart des peintres qui ont fait surtout des toiles de petites dimensions, — Gérard Dou, Ter Borch, Jan Miense Molenaer, par exemple, — ont

1. Grâce à l'obligeance de M. Lesser, j'ai pu reproduire ici pour la première fois ce beau tableau (voir p. 99).

commencé par en exécuter qui contiennent des figures de grandeur naturelle; n'est-il pas vraisemblable que Metsu ait débuté comme eux? Une œuvre du même genre, quoique moins bien composée, représentant un *Marchand de poissons*, fait, d'après M. Bode, partie de la galerie du comte de Lonsdale, à Lowther Castle.



LOTH ET SES FILLES (VERS 1653)
Musée d'Aix-en-Provence.

Il semble qu'après le départ de Dirk Hals, Metsu se soit rapproché de Dou et qu'il ait, à son contact, subi l'influence de Rembrandt : tout en gardant la légèreté de touche de Hals, il prend quelque chose du clair-obscur du maître d'Amsterdam. *La Forge*, du Rijksmuseum, me paraît dater de cette époque. C'est un effet d'éclairage qu'il a d'abord exagéré

et qu'il a répété ensuite en le perfectionnant : *la Forge* de la collection Georges Salting, à Londres, est supérieure à celle d'Amsterdam. Si les ombres forment comme une masse opaque et noire, que le reflet du feu ne parvient pas à pénétrer, la couleur — rouge, noir et brun, — est, ici sobre et harmonieuse. La facture est celle des premières œuvres : le dessin, notamment dans les raccourcis et dans la musculature des bras, laisse encore à désirer.

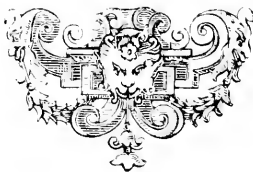
Mais l'artiste ne tarde pas à surmonter les difficultés d'exécution qui l'arrêtaient encore : *la Femme adultère*, du Louvre, datée de 1653, en est la preuve. Les ombres sont devenues transparentes, le dessin est excellent. Seule la composition demeure encore assez maladroite : l'attention est surtout attirée par la femme, en sorte que le Christ paraît une figure accessoire. — Les grandes compositions n'ont d'ailleurs jamais été le fort de Metsu. — Il convient de signaler ici la finesse d'expression que le peintre a su donner aux visages : celui de la femme adultère, en particulier, reflète avec beaucoup de justesse la joie, encore mêlée de crainte, que la parole du Seigneur a fait naître dans son âme.

Les autres sujets bibliques traités par Metsu, — *Loth et ses filles*[1], du musée d'Aix-en-Provence ; *le Denier de la Veuve*, du musée de Schwerin ; le *Noli me tangere*, de la galerie Oppolzer à Innsbruck, — l'ont été d'une façon moins heureuse. Quelques tableaux mythologiques du même temps sont également assez dépourvus de charme : l'allégorie de *la Justice défendant les Veuves et les Orphelins*, du musée de La Haye, en est un spécimen caractéristique : les attitudes y sont académiques, les gestes recherchés, l'harmonie en demi-teintes de l'ensemble est détruite par le vêtement rouge de l'un des enfants, et tout l'arrangement a un caractère d'italianisme médiocrement agréable.

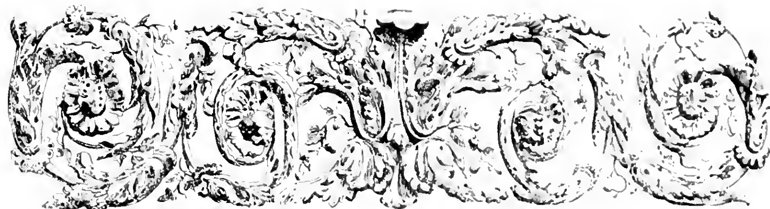
KRONIG

(A suivre.)

1. M. Pouthier, le directeur du musée, a bien voulu m'en procurer la photographie.







SUR QUELQUES OUVRAGES PEU CONNUS
DE
LUCAS DE MONTIGNY

Je ne me flatte pas que les lecteurs de la *Revue* aient gardé souvenir d'un article que j'y ai publié, au mois de mars 1900, sur le statuaire Lucas de Montigny, alors complètement ignoré. Mais l'attention des amateurs d'art s'étant, depuis lors, portée sur cet artiste, ainsi qu'en font foi les prix élevés qu'atteignent ses ouvrages dans les ventes publiques, en France et à l'étranger, je me sens encouragé à donner suite au dessein que j'avais annoncé, de mettre en lumière, au fur et à mesure qu'ils parviendraient à ma connaissance, les détails concernant une carrière et une œuvre encore très imparfaitement explorées. On trouvera donc ici, brièvement résumées, les informations que j'ai, dans ces dernières années, recueillies à leur sujet.

Le premier des ouvrages que je présente ici au lecteur en resta longtemps le plus mystérieux. C'est une statuette en plâtre de 0m,30 de hauteur, représentant une femme diadémée et drapée, debout, dans l'attitude de la douleur. Elle a heureusement donné lieu dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 20 avril 1893, à une consultation des plus sagaces, signée des initiales *F. B.*, à laquelle il m'a suffi de me reporter quand cet objet d'art est arrivé entre mes mains. La reproduction publiée

ici en rend la description superflue, mais il n'est pas inutile de signaler le beau caractère tragique que respire la figure, aussi bien dans l'inclinaison du visage aux yeux clos, que dans la pose abandonnée et machinale des bras, et l'affaissement du torse et des jambes qui semblent crouler sous un poids accablant. Le large et souple jeu des draperies n'est guère moins digne de remarque. L'expression sobre et contenue qui ne convulse pas les traits et craint de déformer les pures lignes d'un corps choisi assigne à cet ouvrage un caractère vraiment classique, sans aucune des restrictions qui accompagnent d'ordinaire, au nom du naturel et de la vie, une semblable constatation.

Cette héroïne en proie aux pires tristesses, qui pouvait-elle être ? Médée ? La soif de la vengeance eut dominé et réglé en elle le chagrin. Phèdre ? Pas davantage, aucune trace de déraison n'apparaissant dans la figure. Seule, Didon, parmi les grandes infortunes de la Fable, pouvait incarner cette détresse d'âme absolue, ce désespoir atone qui glisse passivement dans la mort. Mais, d'autre part, le caractère de la tête dénonçait dans la statue un portrait. Quelle princesse de théâtre en avait fourni l'original ? Clairon, avança quelqu'un. A quoi l'anonyme mentionné plus haut opposa la Saint-Huberty, avec des raisons péremptoires. Grimm rapporte, en effet, dans sa correspondance, qu'après l'éclatant succès de cette cantatrice dans la *Didon* de Piccini, on lui jeta une couronne de laurier entourée d'un ruban blanc, sur lequel étaient brodés ces mots : « *Didon et la Saint-Huberty sont immortelles* ». Or, contre les pieds de la statue sont des lauriers entrelacés d'une banderole, où se lisent distinctement l'adjectif *immortelles* et une partie du verbe qui précède. Les lignes du visage, en outre, ce que l'anonyme omit de signaler, rappellent exactement le seul portrait d'Antoinette Clavel qui fasse autorité, celui de Le Moine, gravé en couleurs par Janinet, avec son masque large, son front bombé, son menton saillant ; seul, le nez à la Roxelane a été redressé : concession sans doute imposée au *style*, qui a dû coûter à la véracité du statuaire. Quant à celui-ci, il n'a point signé son œuvre, mais on trouve mentionnée sous le numéro 130, dans le catalogue de la vente après décès de Mirabeau, qui eut lieu le 17 mars 1792, « une figure en terre cuite de trois pieds (c'est approximativement la hauteur du plâtre) représentant Mme Saint-Huberty dans le rôle de Didon, par Lucas Montigny ». La

première représentation de cet opéra ayant eu lieu le 1er décembre 1783 ; la statue, qui évoque, par ses accessoires, l'émotion toute récente d'une soirée triomphale, ne doit pas être reportée au delà des premiers mois de 1784. Mais qu'est devenue la terre cuite originale du catalogue Mirabeau ? Il est fort désirable que ces lignes aident à la retrouver[1].



[illegible]

Le livret du Salon de 1791, outre le buste de Mirabeau, déjà étudié dans la *Revue* en 1900, portait mention, sous les numéros 495 et 615, d'une statuette en plâtre de Voltaire, et d'une autre de Jean-Jacques Rousseau. A l'inverse de ce qui s'est passé pour la Didon, on a les terres cuites originales de ces deux ouvrages, qui sont actuellement la propriété de M. Wildenstein. Elles ont été vendues à Londres, chez Christie, les 15-17 février 1906, aux prix respectifs de 7.875 et 6.562 fr. 50. Un buste de Mirabeau, « coiffé d'une perruque et vêtu d'un manteau », par le même artiste, les accompagnait, et atteignit le prix de 10.762 fr. 50. On ignore ses destinées ultérieures. Quant aux deux statuettes, la reproduction en illustre cet article. Le socle de la première porte : *Lucas Montigny fecit, 1781.* Le statuaire n'a pas flatté son modèle ; bien qu'on sût Voltaire, à l'âge où il est représenté, très maigre et parcheminé, flottant et comme perdu dans les amples douillettes où il aimait à se draper, on taxait volontiers de caricaturales [illegible]

1. C'est grâce à l'obligeance de M. [illegible] Marseille, que j'ai eu connaissance de [illegible]

gandées et grimaçantes qu'Huber a tracées du vieillard. La terre cuite de Lucas de Montigny, qui n'a aucunement ce caractère, montre néanmoins l'écrivain avec des jambes que leur décharnement fait paraître immenses, et un long torse évidé, sous une tête où manque absolument, par contre, le rictus consacré. Il est debout et lit un livre, avec une expression d'attention et d'intérêt très vive, d'où toute ironie a disparu. C'est le Voltaire des jours sérieux, en sympathie avec les efforts tâtonnants des hommes pour vivre selon la justice et s'organiser dans la liberté. L'œuvre est pétrie du pouce le plus preste et le plus spirituel ; toutes les lignes ont du mouvement, sont parlantes, et la silhouette générale s'étoffe et se cale heureusement par le bas, à l'aide d'un large fauteuil flanqué d'accessoires : lyre, sphère, livres, masque comique, disant les multiples aptitudes du polygraphe.



LUCAS DE MONTIGNY. — VOLTAIRE.
Terre cuite originale appartenant à M. Wildenstein.

Le Rousseau n'est pas moins intéressant, bien que conçu dans un sentiment tout opposé. C'est la rêverie du solitaire que l'artiste exprime ici, dans une composition plus ramassée et plus calme. Le vaste manteau qui enveloppe de ses plis tranquilles le philosophe assis, son inclinaison méditative, son



expression absorbée, sont en parfait accord avec l'espèce de détachement contemplatif de ses dernières années.

Le vaste front lumineux est toujours gros de pensées, mais la moue réticente de la bouche, due sans doute à l'absence de quelques dents, semble dire adieu aux polémiques, et comme ravaler les ardentes adjurations d'antan. Le contraste des deux personnages est heureusement accentué par la différence de silhouette des deux œuvres, et jamais la concentration et l'expansion n'ont été opposées d'une façon qui parlât mieux au regard. Un détail ingénieux vient compléter la physionomie morale de Rousseau. L'amant de la nature et le poète « dans les nuages » qu'il fut, à la différence de son grand rival, sont rappelés d'un trait discret et fin : en même temps qu'un manuscrit, Jean-Jacques tient une feuille d'arbre, qu'il vient sans doute d'interroger longuement, tandis qu'un petit génie, tapi sous son manteau, lui tend un rameau de laurier, que sa distraction n'aperçoit point. Le socle de la statue ne porte pas de date, et la signature présente d'assez notables différences avec celle de son pendant, l'*L* de Lucas et l'*M* de Montigny étant ici dépourvues de toute enjolivure. On aimerait à savoir si l'artiste connut et étudia *de visu* ses deux modèles, qu'il put rencontrer à Paris, notamment pendant le séjour de Voltaire qui précéda sa mort.

J'ai eu la bonne fortune de retrouver les bustes exposés par Lucas de Montigny aux Salons de l'an IV et de l'an VI. Le premier, celui d'Antoine Petit, régent de la Faculté de médecine, a été découvert parmi l'énorme entassement d'effigies à la grosse qui couvrent les rayons de la salle du Conseil d'administration, au Muséum d'histoire naturelle. Le savant y étale, entre une perruque à boucles et un triple menton, son masque amène et grassouillet. Le camail d'hermine du décanat l'engonce de sa double épaisseur, encore amplifiée par l'évasement d'une robe à franges. L'œuvre, dans sa facilité souriante, offre quelque mollesse. Plus intéressant est le buste, mentionné au livret du Salon de l'an VI, de Le Couteulx de Canteleu, reconnu au musée de Rouen, où il figurait sans nom d'auteur. Ce personnage, important et officiel, quelle que fût la forme du pouvoir, tour à tour Constituant, membre du Conseil des Anciens, sénateur de Napoléon I[er] et pair de la Restauration, servit ces divers régimes avec une égale aisance, apprécié dans la rédaction des rapports et

recherché pour les emplois de finances. C'est un type très représentatif de grand bourgeois et d'homme d'affaires, de ceux qui, au travers des crises et des désastres publics, maintiennent les traditions et perpétuent



Lucas de Montigny. — Buste de Lecoulteux de Canteleu.

Plâtre. — Musée de Rouen

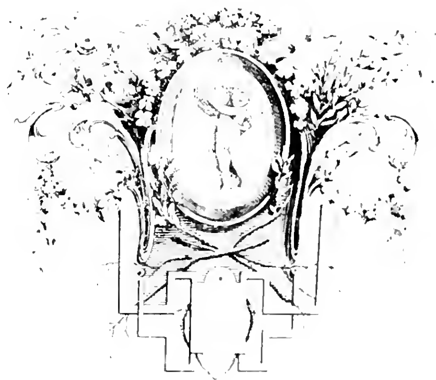
les cadres essentiels au fonctionnement de la société. Il apparait avec cette importance dans le buste, fastueusement drapé de la toge à palmettes et à glands qui affublait, sous le Directoire, les membres de la Chambre haute. La tête rejetée en arrière, l'œil dévisageant l'interlocuteur, le bas du

visage s'épanouissant en un large pli circulaire de satisfaction et d'assurance. Lecoulteux semble vraiment l'incarnation même d'une classe, celle qui déchaîne les révolutions pour se pousser, et les arrête pour s'affermir.

Un troisième buste, dont la trace n'a pu être suivie, avait passé, les 16-17 mai 1906, à la vente Jacques Doucet, où il fut adjugé à 5.520 francs. Le catalogue le désignait comme celui d'un des frères Montgolfier. Il serait curieux, s'il se retrouve, de le confronter avec un autre buste, conservé au musée d'Orléans, qu'identifient à la fois l'emblème parlant d'un aérostat et la date de 1783, époque des premières ascensions des deux inventeurs.

Telle est, à ce jour, la moisson de renseignements et d'œuvres recueillie sur Lucas de Montigny : il y manque encore, entre autres pièces capitales mentionnées par les livrets, le *Supplice d'une vestale*, exposé au Salon de l'an XII. Il se retrouvera un jour ou l'autre, dans quelque collection de France ou de l'étranger. On prête aujourd'hui, sous l'aiguillon des grosses enchères, une attention très éveillée à tout ce qui porte, en art, la marque du XVIII[e] siècle, et le but de cet article serait atteint, s'il devait orienter vers l'artiste distingué qu'il concerne les recherches de tel amateur, averti du mérite d'une œuvre en sa possession, mais qui en chercherait encore le sujet et l'origine.

HENRY MARCEL.



NOUVELLE ÉTUDE DE NU

PAR Mlle ANGÈLE DELASALLE

Un art, où la forme et la pensée sont indissolubles, a toujours mis son plus bel orgueil à dévoiler la beauté : sa plus pure victoire est de rendre à la Vérité son costume d'Ève. Mais que de nuances, dans cette mélodie souveraine des arts silencieux ! Quelle éternelle antithèse dans l'éternel idéalisme ! Si le Midi, sculptural, adore la raphaëlesque eurythmie de la Farnésine, le Nord, qui pense, n'a jamais préféré l'*Anadyomène* antique à la *Bethsabée* d'un Rembrandt.

Pour peu qu'il connaisse l'œuvre antérieur d'une Parisienne voyageuse et lettrée[1], le regard devine les préférences de l'aquafortiste interrogeant la splendeur du nu. Laissant à la plus païenne de nos *peintresses* (pour adopter définitivement le vieux néologisme de Jean-Jacques) l'indolente volupté des Automnes endormies dans la tiédeur blonde où passent des cygnes noirs, Mlle Delasalle exprime une intimité que l'heure fait un peu tragique. En gravant, cette Française érudite aime à se souvenir qu'elle appartient au groupe crépusculaire qui tenta de réhabiliter, en pleine vogue du soleil, le romantisme des grandes ombres. Depuis cinq années qu'elle grave, elle chérit l'atmosphère où sa pointe a retenu, comme son crayon, la calme énergie des fauves, la profondeur d'un jour de vitrail, la brumeuse animation de nos quais. Et Baudelaire approuverait l'artiste d'asservir mystérieusement « l'argile idéale » de la chair féminine au baiser d'une lumière souffrante.

RAYMOND BOUYER

1. Voir *la Revue* du 10 décembre 1906 et du 10 août 1907.



Polyptyque de la cathédrale de Moulins

QUELQUES PRIMITIFS DU CENTRE DE LA FRANCE

Quand il aborde le chapitre consacré aux « écoles du centre » dans son livre sur *les Primitifs français*[1], M. Georges Lafenestre constate tout d'abord que, « dans le Bourbonnais et l'Auvergne, autour du bel artiste inconnu, provisoirement appelé le Maître des Bourbons ou le Maître de Moulins, plus encore qu'en Touraine autour de Jean Fouquet, une multitude de questions se posent, toutes intéressantes pour l'histoire de l'art national ». Il ajoute : « Y eut-il des peintres, y eut-il une école dans cette région, avant la fin du XV[e] siècle ? Par quels liens les artistes du Centre se rattachèrent-ils à leurs prédécesseurs, les protégés du duc de Berry, dont le souvenir, comme constructeur et amateur, survit dans toute la contrée ?... » Et après avoir énuméré toutes les questions qui s'agitent autour du Maître de Moulins : « Autant de problèmes posés, conclut M. Georges Lafenestre, autant de problèmes en suspens, tant qu'une investigation plus complète des monuments n'aura pas permis de les résoudre. »

Mais ces monuments, ils ne sont pas encore tous mis en lumière ; et c'est une contribution à l'histoire des « primitifs du Centre » qu'on voudrait apporter dans les pages qui vont suivre, en publiant des œuvres encore ignorées ou mal connues de quelques artistes du Bourbonnais, contemporains de Jean de Montluçon.

1. *L'Exposition des primitifs français*, 1904, [illegible]

I

Vers le temps où mourait Jean Fouquet, où Bourdichon naissait à la renommée, vivait à Bourges un peintre nommé Jean de Montluçon, sur lequel il ne nous est parvenu qu'un très petit nombre de renseignements. Voici ceux que nous ont permis de grouper les fiches de M. de Mély, inestimable trésor de documents pour tout ce qui concerne les artistes du moyen âge et de la Renaissance.

La première fois qu'on rencontre son nom, c'est en 1477 : le 12 octobre de cette année, le lieutenant du garde de la prévôté de Bourges mande au receveur de Berry de payer à « Jehan de Molisson », peintre, demeurant à Bourges, vingt sols tournois « pour ses peines et sallaires d'avoir faiet et peint en 4 feuilles de papier en la grant forme, la figure de messire Jehan de Chalon, chevalier prince d'Orange, comme pendu par les pieds à un gibet et ses armes renversées ainsy qu'ung traistre desloyal au roy..... pour chacune d'icelles feuilles de papier et figure estre attachées ès 4 carrefours de la ville de Bourges..... » L'artiste donne quittance le 18 octobre suivant [1].

On reste huit années sans retrouver le nom de Jean de Montluçon dans les comptes de la ville de Bourges, mais à partir de 1485 il y figure coup sur coup en plusieurs occasions solennelles, où l'on met à contribution ses talents.

Voici d'abord une mention extraite des comptes de 1485-1486 : « Jehan de Molisson, peintre, 6 l. t. pour 4 tournelles et 4 escussons qu'il a peints aux armes du roy et de la ville, qui ont esté mises aux quatre grans torches, appelées estandarts, qui ont esté portées à l'entour du corps N. S. en faisant la procession de la Feste-Dieu, ainsy qu'il a esté par cy-devant faiet, et pour la peinture de douze bouloyses [2] à fleurs de lys qui ont esté baillées à douze sergents, pour faire mettre en ordre le peuple en faisant lad. procession de la Feste-Dieu ».

1. Bernard Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV (1887), p. 329.

2. Ces bouloyses étaient des bourrelets de toile remplis de foin pour faire écarter la foule en la frappant.

En 1487, Jehan de Molisson figure encore dans les comptes « pour les peintures a ystoires aux armes du roy et de la ville ».

En 1489, il touche 6 livres pour avoir peint une statue de la Vierge, « ung grant ymage de N.-D. et ung angelot », œuvre de l'imagier Pierre Lemesle, placée à la porte Saint-Privé brulée et reconstruite l'année précédente.

En 1492, « à Jehan de Molusson, 60 s. t., pour avoir faict quatre



Fig. 1.
Jean de Montluçon. — Octobre : Fabrication du [illegible]
(Calendrier du [illegible] [illegible] de l'Arsenal.)

tournelles garnies des armes du roy, de la royne et de Monseigneur le Daulphin, avec quatre escussons faicts aux armes de ladite ville de Bourges pour les torches de la procession qui fut faite pour les bonnes nouvelles de la nativite de Monseigneur le Daulphin » et 60 s. d'autre part « pour avoir painct ung ymage de N.-D. de Pitie, avec les deux anges estans à l'entour dudit ymage, tant d'or que d'azur, qui a este mis sur le portal du pont d'Auron »[1].

1. *Les Artistes de Bourges*, document publié par le baron de Girardot, dans les *Archives de l'art français*, 2e série, t. I (1861), p. 238, 240, 253 et 264.

C'est la dernière mention qu'on ait de cet artiste ; et comme on rencontre de temps à autre, vers la même époque, dans les comptes de Bourges, un certain Jacquelin de Montluçon, dont la ville rétribue les services tour à tour comme peintre, médailleur ou fournisseur de « patrons » de verrières[1], on a conclu, sans aucune espèce de preuves, que ce Jacquelin de Montluçon était le fils de Jean et qu'il avait remplacé son père à la mort de celui-ci, survenue en 1497[2]. Encore une fois, ce sont là des hypothèses toutes gratuites et que rien dans les textes ne justifie. Tout ce qu'on est autorisé à retenir, c'est que, vers la fin du XVe siècle, deux artistes originaires de Montluçon vécurent et travaillèrent à Bourges : l'un, Jean, s'y rencontre en 1477, 1485, 1486, 1487, 1489 et 1492 ; l'autre, Jacquelin, apparaît pour la première fois en 1489, et pour la dernière en 1505 ; mais on n'a pas de renseignements sur leur parenté possible et rien n'indique que l'année pendant laquelle ils ont cessé de travailler pour le compte de la ville de Bourges soit réellement l'année de leur mort. Quant aux œuvres qui viennent d'être mentionnées, il est superflu de dire qu'elles ont disparu.

Il reste pourtant une œuvre authentique de Jean de Montluçon : c'est un manuscrit bien connu de tous ceux qui ont eu à s'occuper des miniaturistes français du XVe siècle, plusieurs fois décrit à l'occasion des expositions où il figura[3] et tout récemment encore signalé par M. Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, où il est actuellement conservé. Ce volume est un livre d'heures qui, malgré quelques mutilations anciennes, ne contient pas moins de vingt-neuf grandes miniatures et quarante-trois petites, sans compter les initiales ornées de figures, au nombre de trente et une, et les douze grandes et douze petites miniatures du calendrier. Toutes ces peintures ne sont pas comparables à celles des Fouquet et des Bourdichon ; mais l'une d'entre elles offre néanmoins un réel intérêt : au folio 74 de son livre d'heures, Jean de Montluçon a représenté le mariage de la Vierge et de saint Joseph, et, content sans doute de son œuvre, jugeant en outre la place favorable, il a mis sur la bordure du vêtement du grand prêtre officiant cette précieuse inscription : *Johannes*

1. *Ibid.*, entre 1489 et 1505, p. 242, 246, 247 et 248.
2. *Annales archéologiques*, t. IV (1844), p. 227.
3. La dernière fois qu'on l'a vu, c'était à l'exposition des Primitifs français, où il portait le n° 183 du catalogue des manuscrits exposés à la Bibliothèque nationale.

de Montelucio me pinxit[1] (fig. 2). Pour qui sait combien sont rares les miniatures du xve siècle signées en toutes lettres, cette courte mention



Fig. 2. — Jean de Montluçon. — Le Mariage de la Vierge.

Livre d'Heures, [illegible] (Arsenal) [illegible]

prend un intérêt exceptionnel. Elle permet en tous cas de considérer le livre d'heures de l'Arsenal comme un document dûment authentique et comme un criterium qui pourra servir, à l'occasion, à identifier d'autres

1. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 538. — Henry Martin, *Les Miniaturistes français*, p. 97.

œuvres de Jean de Montluçon : en d'autres termes, ce livre d'heures est à l'artiste ce qu'est à Jean Fouquet le tome Ier des *Antiquités Judaïques* de la Bibliothèque nationale.

Les grandes miniatures, quelle que soit leur importance, ne sont pas ce qu'il y a de plus remarquable dans ce manuscrit ; ce qu'elles montrent surtout, c'est la pauvreté du dessin, la gaucherie des gestes et des attitudes. L'artiste semble avoir réservé le meilleur de son talent pour les petites images, et en particulier pour les miniatures du calendrier. Est-ce parce qu'aucune formule ne le contraignait plus ? Mais il s'est abandonné là à une si charmante fantaisie, il y a fait preuve d'une si jolie recherche de coloris, en même temps que d'un sens si juste et si sincère de la nature, qu'on en vient à se demander si ces saynètes de genre sont bien de la même main qui peignit *le Mariage de la Vierge*. La femme qui se chauffe à l'âtre, ayant relevé ses jupes et montrant ses bas noirs jusqu'aux genoux (février) ; le seigneur, joyeux d'avoir cueilli les premières fleurs des champs (avril), ou se promenant à cheval avec sa dame en croupe (mai) ; les paysans, dans leur cellier, foulant la vendange et emplissant leurs tonneaux (octobre) (fig. 1), abattant les glands dans la forêt pour donner la pâture à un troupeau de pourceaux encore à demi sauvages, qu'une servante garde en filant sa quenouille (novembre) (fig. 3), ou tuant leur cochon dans la cour de leur maison (décembre) ; les scènes de fauchaison, de moisson, de battage de grains, de semailles, tous ces thèmes, souvent repris par les artistes du moyen âge et de la Renaissance, se trouvent renouvelés ici par une observation toute fraîche. Sans doute les gestes ont encore quelque gaucherie, et l'on n'aurait pas de peine à chicaner l'artiste sur la correction de son dessin, mais la mise en scène est d'un naturel parfait, la perspective aérienne est rendue avec sûreté et délicatesse, par un peintre qui ne craignait pas d'ouvrir le fond de ses tableautins sur les vastes horizons plantés d'arbres et parsemés d'habitations. C'est ici, et ici seulement, qu'on retrouve le lien de parenté qui rattache l'auteur de ces miniatures au grand paysagiste que fut Jean Fouquet ; car il ne saurait être question de rapprocher les rudes et lourdes figures de ce manuscrit des souples compositions du maître tourangeau, pas plus d'ailleurs que des œuvres exquises du Maître de Moulins.

On ne semble pas s'être préoccupé jusqu'à présent du personnage

pour lequel a été exécuté le livre d'heures de Jean de Montluçon, et nous sommes en mesure d'apporter quelques éclaircissements à ce sujet. Au bas de plusieurs miniatures, on rencontre des armes portant d'azur à une bande d'argent chargée de trois croissants de sable ; ce sont les armes du premier possesseur ; il faut négliger l'écusson, collé postérieurement au folio 141, qui indique seulement que le manuscrit a passé dans la famille Bonne de Lesdiguières[1].



Fig. [illegible]. — Jean de Montluçon. — Novembre : la Glandée.
(Calendrier du *Livre d'Heures*, ms. à la B. de l'Arsenal.)

Or, l'écusson à la bande d'argent chargée de trois croissants de sable était celui d'une famille notable du Bourbonnais, la famille de Chappes. Cette maison, qui tirait son nom du village de Chappes, commune de l'arrondissement de Montluçon, avait eu, au XIVe siècle, une très haute situation ; elle avait donné, entre autres, Pierre de Chappes, évêque d'Arras et de Chartres, chancelier de France de 1317 à 1320, et cardinal en 1327, mort en 1336, dont on trouve les arrière-neveux en Bourbonnais jusqu'au milieu du XVe siècle. Passé cette date on perd les traces de la famille de

1. De gueules au lion d'or ; au chef d'azur chargé de trois roses d'or.

Chappes, tout au moins dans le Bourbonnais, mais on en rencontre divers rameaux en Bourgogne et en Nivernais, jusqu'au XVI[e] siècle.

Il n'était pas sans intérêt de signaler cette origine et de préciser que le livre d'heures de l'Arsenal, enluminé par Jean de Montluçon, fut destiné à un seigneur de Chappes, c'est-à-dire à un seigneur du Bourbonnais, habitant près de Montluçon, sans doute un peu après le milieu du XV[e] siècle et quelques années avant le départ de l'artiste pour Bourges.

II

Moins connu que le manuscrit de l'Arsenal, que sa signature a mis de bonne heure en vedette, est un autre « primitif du Centre », qui n'a pas figuré à l'exposition de 1904 ; il s'agit d'un tableau à compartiments représentant *la Vie de la Vierge*, aujourd'hui conservé dans l'église de Notre-Dame de Montluçon (voir la reproduction en tête du présent article). Ce retable, qui se compose de sept panneaux de chêne, sur lesquels l'artiste a retracé six sujets religieux et une image du donateur, offre un développement de 3m72 de longueur sur 0m63 de hauteur à l'intérieur du cadre : chaque panneau mesure en moyenne 0m56, à l'exception du panneau central, qui n'a que 0m19 de largeur, et qui dépasse les autres en hauteur. C'est M. Lucien Duchet, de Montluçon, un amateur d'art distingué, qui eut le grand mérite de faire connaître le premier cette peinture, à laquelle il a consacré une plaquette illustrée, tirée à un petit nombre d'exemplaires[1].

Voici d'abord une description de ces panneaux qui va nous permettre d'insister sur certains détails caractéristiques.

Le premier, à commencer par la gauche, représente la *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim*, à la Porte d'Or de Jérusalem (fig. 4). Au premier plan du tableau, les deux saints personnages viennent de se rencontrer et s'embrassent. La Porte d'Or s'est bonnement transformée en porte de la ville, flanquée de deux tours et surmontée d'un écu, — celui

1. Outre l'étude de M. L. Duchet (Montluçon, imp. Herbin, 1896, in-4), accompagnée de sept reproductions en phototypie et d'une vue de l'église de Notre-Dame, le tableau à compartiments de Notre-Dame de Montluçon a fait l'objet d'une très intéressante étude de M. l'abbé Joseph B. Clément (Moulins, imp. St. Auclaire, 1896, in-8), avec un dessin donnant l'ensemble du tableau. Ces deux auteurs, aux excellentes descriptions desquels nous ferons de fréquents emprunts au cours de cette notice, attribuèrent *la Vie de la Vierge*, l'un, M. l'abbé Clément, à un artiste de l'école flamande du XV[e] siècle, l'autre, M. Duchet, à un artiste nomade qui l'aurait peinte à Montluçon même.

du donateur, — portant d'argent au chevron de gueules, à la bordure de sable. Que cette porte représentât une des quatre portes de Montluçon, il y a des raisons assez fortes de le supposer ; en effet, on aperçoit par son



Fig. 4. — Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte d'Or.
Panneau du polyptyque de Montluçon.

ouverture la perspective d'une rue bordée de hautes maisons, aujourd'hui la rue de la Fontaine ; elle monte, dans le tableau, à la place Notre-Dame et se termine par une porte, qui devait être la poterne de la rampe d'accès du château ; au-dessus de la poterne on aperçoit le haut du donjon du

château de Montluçon, avec ses créneaux et ses machicoulis tels qu'on les voit encore, et le petit clocher de l'église de la collégiale du chapitre Saint-Nicolas, dont une partie subsiste en contre-bas de la place.

La rue est animée de petits personnages : les uns conduisent des animaux, les autres pénètrent aux hôtelleries de l'Écu de France et de l'Étoile d'or, dont on aperçoit distinctement les enseignes, ou dans une boulangerie dont la devanture est garnie de couronnes de pain ; d'autres vont puiser de l'eau à une fontaine monumentale en granit bleu surmontée d'une statuette de la Vierge, qui est la fontaine Notre-Dame dans son état ancien, telle que je l'ai vue dans mon enfance, moins la statue ; aujourd'hui elle est mutilée et déshonorée par deux bornes fontaines, mais la partie supérieure en forme de sphère avec un couvercle pouvant se soulever au moyen d'anneaux qui existent encore, est toujours au même endroit.

Comme le cas se rencontre fréquemment au milieu du XV siècle, la composition présente plusieurs scènes juxtaposées. Au second plan, on voit un ange apparaissant à sainte Anne et lui suggérant l'idée de se rendre à la Porte d'Or, où elle doit rencontrer Joachim ; enfin, tout au fond du tableau, dans une prairie verte, au pied d'une colline que couronne un château fort très pittoresque, paît un troupeau de moutons, dont le berger sommeille étendu sur l'herbe ; c'est le troupeau de Joachim qu'on aperçoit lui-même un peu plus loin, au moment où un ange descend du ciel pour l'avertir de regagner la ville afin de rencontrer sa femme.

Les messagers célestes avaient annoncé aux deux époux qui se désolaient de n'avoir pas d'enfants après vingt ans de mariage, que leur union allait être enfin bénie du ciel ; et le second panneau représente *la Naissance de la Vierge*. C'est le plus réussi des tableaux de mœurs, tout plein de détails charmants et dont la mise en scène a été particulièrement soignée par l'artiste[1] : une chambre au carrelage en damier, dont la perspective est assez maladroitement indiquée ; au fond, une fenêtre grande ouverte laissant voir un vaste horizon de campagnes sous le ciel bleu, et une porte que vient de pousser une servante portant un seau d'eau, en relevant son tablier d'un mouvement familier à toutes les filles de ferme du pays. L'accouchée est étendue sous les courtines relevées d'un lit à baldaquin, la

1. On en trouvera la reproduction dans le prochain numéro de la *Revue*.

tête appuyée sur un oreiller rose recouvert d'une taie blanche ; Joachim s'avance vers elle et lui présente une assiette de fruits : figues et raisins noirs. Sur le devant de la scène, une femme debout tend l'enfant à une



Fig. [illegible]. — L'Annonciation

Panneau du polyptyque de Montluçon

matrone agenouillée devant un bassin ; une autre femme, également agenouillée, vide dans ce bassin le contenu d'un broc, tandis qu'elle brasse l'eau de l'autre main, pour s'assurer de sa température. Près du lit, une banquette de bois avec une aiguière et une boîte plate entr'ouverte,

où se distinguent des dragées ; au-dessus du chevet, appliqué au mur, un riche reliquaire ; sur les châssis dormants de la fenêtre, que laissent voir les volets ouverts, des vitraux ornés des armoiries du donateur.

L'Annonciation (fig. 5) forme le sujet du troisième tableau. L'ange Gabriel, vêtu d'une tunique bleu de ciel et d'une dalmatique brodée d'or, sceptre en main, est entré par la gauche et met un genou en terre en saluant la Vierge ; celle-ci, qui priait à genoux devant son livre d'heures, sous un dais de riches tentures, se lève à demi en faisant un geste de surprise. La scène se passe sous un portique à l'italienne, dont la balustrade, les colonnes et les corniches sont incrustées de pierres rares et ornées de sculptures. Tout est somptueux dans ce décor, le tapis oriental qui couvre le sol, la robe de brocart de la Vierge et son lourd manteau de velours bleu foncé ourlé d'or, l'étoffe qui couvre son prie-Dieu, et le dais qui le surmonte ; et, par un contraste charmant, l'artiste a donné à ce riche premier plan un fond de paysage d'une gentille simplicité : c'est d'abord, entre les deux colonnes supportant la corniche, un petit moulin avec son bief[1], sa roue tournante où bouillonne l'eau d'un ruisseau, et, tout auprès, un paysan qui s'achemine derrière son âne chargé d'un sac de farine ; au lointain, des coteaux couronnés de castels, auprès desquels on distingue des fourches patibulaires, et qui peuvent être les châteaux de Bisseret et de Bienassis ; enfin, tout à fait sur la gauche du tableau, une arête escarpée, terminée par une plateforme gazonnée où se dresse un château-fort et à laquelle on accède par un escalier taillé dans le roc. Ce château, avec sa tour carrée, est celui de Montluçon : je me souviens parfaitement d'avoir, dans mon enfance, souvent gravi cet escalier qui conduisait à la plateforme du château et qui a été détruit il y a une cinquantaine d'années.

Le panneau central, on l'a dit, est à la fois plus étroit et plus haut que les six autres scènes qu'il partage en groupes. Il représente *la Sybille de Lybie révélant à l'empereur Auguste la venue de la Vierge et du Messie*. L'empereur, vêtu de brocart et d'hermine, la couronne en tête, les mains jointes, regarde la Sybille qui, d'un geste de la main gauche, montre le ciel, où l'on voit la Vierge au milieu d'une gloire rayonnante, tenant l'Enfant dans ses bras.

1. Très probablement le moulin que l'auteur de l'article possède sur le ruisseau venant de Néris-les-Bains, en contre bas de la route, au petit village de Saint-Jean

La Présentation au Temple et *l'Assomption de la Vierge* ont fourni à l'artiste le thème des deux panneaux suivants. La Présentation se fait dans une salle aux murs de marbre vert, au fond de laquelle se dresse un



FIG. 6. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.
([illegible] du polyptyque [illegible])

autel surmonté d'un retable sculpté représentant Moïse tenant la Table de la Loi, suivi de Joseph ; le grand prêtre, mitré comme un évêque, s'avance vers Marie et lui tend un tissu broché d'or sur lequel elle va déposer son enfant nu ; derrière la Vierge, se trouvent deux saintes femmes, dont

l'une porte, dans un petit panier d'osier, l'offrande accoutumée, mais au lieu de figurer cette offrande par deux colombes, ainsi que les peintres le faisaient traditionnellement, l'artiste de Montluçon, par un goût de vérité locale qui mérite d'être signalé, a remplacé les deux colombes par quatre perdrix rouges.

Ce goût de vérité locale apparaît bien davantage encore dans le tableau suivant de *l'Assomption* (fig. 6). A ne regarder que la scène elle-même, — la Vierge s'élevant au milieu des anges et laissant tomber sa ceinture dans les mains de saint Thomas, debout près du tombeau vide, — on découvrirait là plus d'une trace d'influence flamande, non seulement dans la représentation même de cette scène de la légende de saint Thomas, mais surtout dans la figuration des six angelots voltigeant autour de la Vierge et dont les robes, qu'on dirait trop longues pour leur taille, leur recouvrent les pieds de plis contournés très caractéristiques. Mais ce qu'il y a de plus original dans le tableau, et de plus vrai, c'est le paysage qui en forme tout le fond et garnit un bon tiers de l'ensemble. Le tombeau de la Vierge est placé sur une éminence d'où l'on découvre toute la vallée du Cher, aux environs de Montluçon : à gauche, émergeant de la verdure, on voit une vieille église dont la façade ressemble à celle d'une chapelle du XIIIe siècle attenant au château de Saint-Jean[1], mais dont le campanile rappellerait celui de l'église de Lavault-Sainte-Anne, village qu'on distingue au pied d'un coteau environné de bois épais ; des prairies mènent à la rivière et, sur l'autre rive, un élégant château montre ses corps de logis flanqués d'une haute tour : c'est le château de la Brosse, qui existe encore aujourd'hui tel quel et qui fait face au château de Saint-Jean, de l'autre côté du Cher. Il est dominé par une sorte de mamelon couvert de futaies, qui s'adoucit sur la droite pour laisser apercevoir la campagne jusqu'à l'horizon. Çà et là, de petits personnages animent ce paysage : un pêcheur à la ligne, des chasseurs à courre poursuivant un cerf et le forçant vers les filets tendus pour le capturer vivant.

Avec le septième et dernier panneau (fig. 7), nous quittons ces scènes de plein air où se complaisait l'artiste bourbonnais, pour entrer dans une église, qui n'est autre que l'église Notre-Dame de Montluçon, à deux nefs, divisées

1. Ancienne commanderie de Saint-Jean de Jérusalem, qui appartient à l'auteur de l'article, située à deux kilomètres de Montluçon.

par des colonnes de marbre et voûtées en plein cintre : au fond de la nef principale, l'autel, son retable, et, au-dessus, une grande fenêtre gothique qui existe encore ; à droite, un collatéral semblant contrebuter les deux



FIG. 7. — MICHEL DE LANGE (?) PRÉSENTÉ PAR SON PATRON.
Panneau du polyptyque de Montluçon.

nefs de l'église ; au premier plan, à genoux, les mains jointes devant un prie-Dieu où se trouve un livre d'heures ouvert, un chevalier en armure, tourné vers les cinq panneaux représentant la vie de la Vierge ; debout derrière lui, l'archange saint Michel également armé de pied en cap et

revêtu, par dessus son armure, d'une chape écarlate doublée de vert, semble, d'un geste de la main droite, présenter le donateur à la Vierge, tandis que, de la gauche, il s'appuie sur une croix processionnelle.

La face antérieure du prie-Dieu porte les armoiries que nous avons déjà remarquées au fronton de la Porte d'Or, dans le premier tableau, et, dans le second, sur les châssis dormants des volets : d'argent au chevron de gueules à la bordure de sable ; le surcot même dont le donateur est revêtu par dessus son armure reproduit ces armoiries, qui sont bien certainement les siennes et qui permettent d'identifier le personnage. Il s'agit à coup sur, — ces armoiries en font foi, — d'un membre de la famille des de Lâge ou de Laage, originaire de Lâge-Bartillat paroisse de Saint-Martinien, canton d'Huriel et seigneurs de Chazelles, de la Cour-de-Domérat, de Puyhaut, de Lavault-Sainte-Anne et de Quinssaines, près de Montluçon, dont on suit la trace, à quelques lacunes près, du milieu du XIV[e] siècle au début du XVI[e]. Quant à retrouver de façon précise le Michel de Laage que semble désigner le dernier de ces panneaux, c'est une question plus malaisée que n'a pas encore résolue le savant généalogiste montluçonnais M. des Gozis.

Les costumes, les architectures, la science du paysage, indiquent une date avancée dans le XV[e] siècle ; l'abbé Joseph Clément conclut pour une période comprise entre 1485 et 1500, et il semble qu'on peut accepter sa conclusion, en attendant que quelque document d'archives vienne nous tirer d'embarras.

FOURNIER-SARLOVÈZE

(A suivre.)





ANTOINE WATTEAU[1]

PEINTRE D[illegible]

A la vérité, les douze années où s'enclôt la carrière effective de Watteau n'auraient point suffi à l'achèvement de ses travaux, s'il s'était astreint à réaliser toutes ses conceptions autrement qu'en dessins ou en cartons. En d'autres termes, les amateurs ne lui ont été redevables, la plupart du temps, que de modèles réduits à faire exécuter en leur lieu, dans les proportions convenables, par des décorateurs de profession, et ces modèles ont été, pour ainsi dire, versés au domaine public par leur transcription en estampes. Nous savons que le maître a historié de sa main les boiseries de quatre cabinets : à l'hôtel de Cossé, où il a peint des amours et des singes jouant la comédie des saisons ; — à l'hôtel de Poulpry, où il a tracé des figures de fantaisie théâtrale en des attitudes de danse ; — à l'hôtel de Chauvelin, où il a combiné des scènes de pastorales décoratives et des cartouches quadrilobes contenant des paysages, entre les rinceaux et ornements coutumiers.

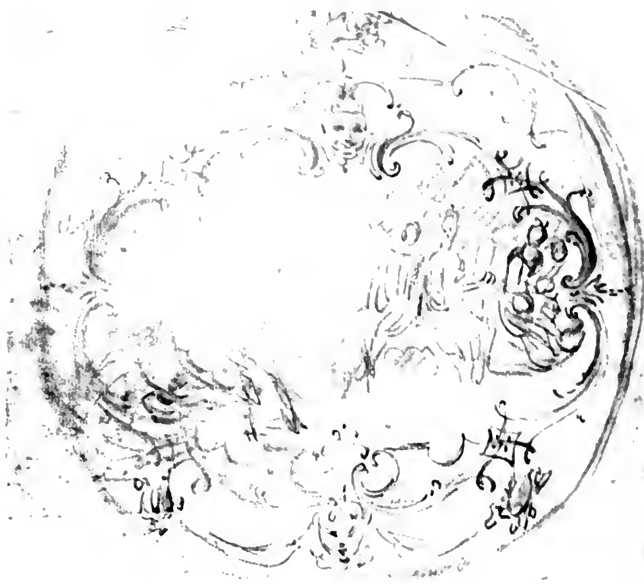
1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIV, [illegible] t. XXV, [illegible]

enfin, au château de la Muette, où il a groupé, après 1716 nous le démontrerons, ses *Chinoiseries* fameuses. Admettons, si l'on veut, qu'il ait encore décoré deux ou trois boudoirs ou des maisons oubliées, — par exemple, un cabinet comprenant les quatre sujets gravés par Aveline et par Moyreau, *le Vendangeur* et *le Friteux*, *Bacchus* et *l'Enjôleur*, petits personnages bien apparentés de style aux figures comiques de l'hôtel de Poulpry; un second, enrichi du cycle des *Saisons* gravé par Boucher, quoique nous n'ayons nulle preuve que Watteau l'ait traité en grand, et, peut-être, un troisième, dont il sera parlé plus tard. N'hésitons pas à concéder, au surplus, qu'il a fleuri de ses couleurs de rares éventails, des écrans clairsemés, d'exceptionnels paravents et de bien privilégiés clavecins : là s'arrêtent toutes les hypothèses licites. Aucun indice n'autorise à croire qu'il soit allé couramment au delà de la fourniture des modèles de petits formats. Ces projets ont été, parfois, soigneusement peints sur des toiles de quatorze à seize pouces de haut, sur neuf à douze pouces de large ou environ, — témoins *le Denicheur de moineaux* et *les Singes de Mars*[1]. De telles peintures, découpées sur fond clair, n'ont rien de tableaux proprement dits, ni d'esquisses ou « premières idées ». Elles sont préparées en vue d'interprétations agrandies. Par occasion, il est possible que Watteau ait présenté son sujet en dessin relevé de couleurs. C'est ce qu'on devine à cette inscription du graveur Moyreau, au bas de sa planche de *Colombine et Arlequin dansant*, « *gravée d'après le dessin inventé et colorié par Watteau, peintre du Roy* ». Tout compte fait, « l'inventeur » s'est tenu d'habitude à de simples crayonnages. Sur les cent quarante-neuf compositions de décor de sa façon reproduites sur cuivre au cours de son siècle en dehors du recueil des *Figures de différents caractères*..., uniquement consacré, d'ailleurs, aux dessins, un petit nombre se recommandent de la mention : « *Watteau pinxit* »[2]. Le reste

1. *Le Denicheur de moineaux* (ancienne collection Julienne) mesurait en hauteur 14 pouces, en largeur 9 pouces 6 lignes. — *Les Singes de Mars* (vente Cayeux, 1769) mesuraient : hauteur, 16 pouces; largeur, 12 pouces 6 lignes. Ces morceaux ne pouvaient donc être que des cartons, c'est-à-dire des morceaux à exécuter en dimensions ajustées à telle ou telle place. Je ne rangerais pas volontiers la curieuse toile : *l'Alliance de la Musique et de la Comédie* (présentement collection H. Michel-Lévy) au nombre des compositions créées dans une intention de décor quelconque. Cette allégorie singulière, très achevée d'exécution, dont il sera question plus loin, a dû être peinte, selon toute apparence, pour servir d'enseigne à un marchand.

2. Voici la liste des estampes faites d'après des peintures exécutées sur des lambris ou traitées en petits modèles : *les Quatre Saisons* (*amours et singes*) de l'hôtel de Cossé, gravées par Guyot; *les*

répond à cet aveu d'origine : « *d'après le dessin de Watteau* » ou plus brièvement : « *Watteau invenit* ». Les dessins n'ont été composés que comme modèles et publiés, assurément, qu'à ce titre. Pense-t-on qu'un Huquier, commerçant dans l'âme, eût édité pour des raisons de pure



[illegible]

esthétique ses cahiers d'écrans et les douze planches du *Livre* [illegible]

Quatre [illegible] par Boucher [illegible] de l'hôtel Poulpry, par Aveline et Moyreau [illegible] Moyreau et Aveline [illegible] Chauvelin, par Moyreau, Le Bas, Scotin et Aveline [illegible] de la Muette, par Boucher, Jeaurat et Aubert [illegible] par Benoît Audran [illegible] par Huquier [illegible] par des graveurs anonymes [illegible] Aveline [illegible] publiés [illegible]

différents trophées? Ces *suites* étaient faciles à répandre. Elles pénétraient partout. On n'avait qu'à s'en inspirer. La rapide fortune du « genre Watteau » s'explique, à maints égards, par cette propagation industrielle.

En furetant, un matin d'été, chez un brocanteur de Tours, j'ai eu sous les yeux une preuve directe de l'action des planches gravées. Au fond d'un vieux carton poudreux de l'héritage de quelque ancien peintre provincial, une demi-douzaine d'estampes à données décoratives me frappèrent. Les unes étaient des arabesques de l'école de Watteau, les autres des bergerades de l'école de Boucher et, toutes, rognées, froissées, salies, étaient mises au carreau. A ces pièces, dont les premières, pour le moins, sortaient de l'officine de Huquier, et qui avaient servi, manifestement, à un décorateur de seconde main, s'adjoignaient de mauvais croquis à la sanguine, où l'on retrouvait les thèmes légèrement modifiés, afin de s'approprier aux proportions particulières d'un panneau. Ainsi se trahissait la méthode des adaptations courantes. En Allemagne, l'expansion du genre s'est faite, non seulement à l'aide de documents authentiques et français, mais à l'aide aussi de documents germaniques sujets à caution. Il existe une planche d'arabesques gravée par Jacob Wagner d'après une prétendue peinture du peintre de Valenciennes. Des corolles renversées et superposées, puis des tiges exfoliées régulièrement y circonscrivent une ornementation intérieure de cordons verticaux entrecoupés de bouquets des deux côtés d'un berceau rustique sous lequel est assise une joueuse de luth. Une guirlande qui pend, un lambrequin qui retombe, une tablette haute portant un arbuste dans un vase en forme d'urne, un motif radiant au sommet, une tête de Mezzetin en bas, en cul-de-lampe, et l'ordonnance est complète. Mais quoi! Tout dérive de Watteau, hors l'esprit. Pas un trait de verve spontanée. La joueuse de luth au visage épais n'est pas française. La tête de Mezzetin sent la formule. Le style est guindé. Qui cherche le mot de l'énigme n'a qu'à lire l'inscription de signature : « *Wateau pinxit 1729* ». Le graveur allemand interprétait avec candeur un faux évidemment perpétré en Allemagne, sans se douter même qu'à la date indiquée, 1729, Watteau était mort depuis huit ans. Au surplus, quels que fussent les modèles, l'estampe restait fidèle à son rôle de propagatrice du genre.

Finalement, si l'on veut juger de la facture personnelle de l'artiste

quand il peint en décorateur, il sied de se reporter aux originaux qui nous sont restés de lui : à savoir, les trois pièces de la collection du comte de La Béraudière, vendues en 1889 : *le Faune* et *le Buveur*, jadis à l'hôtel de Poulpry, et *l'Enjôleur*, épave d'une suite de provenance ignorée, mais encore mieux authentiquée par sa qualité propre que par la gravure d'Aveline ; — le paravent à six feuilles, gravé par Crépy fils, entré dans la galerie Groult ; — l'allégorie, *l'Alliance de la Musique et de la Comédie*, qu'on doit placer à part, de quelque façon qu'on l'envisage, en marge des œuvres décoratives de Watteau et qui appartient actuellement à M. Henri Michel-Lévy ; — l'esquisse du *Berger jouant de la flûte auprès de sa bergère*, du legs La Caze, au Louvre ; — et, par-dessus tout, l'arabesque des *Amants endormis*, peinture de la plus belle époque du maître, que ce fut la suprême joie du passionné Camille Groult de pouvoir acquérir. De pareils documents ont, certes, de quoi nous renseigner.

Le Faune et *le Buveur* sont de ces figures dansantes, inspirées du théâtre, sous des habits divers, et que Watteau a multipliées. Les petits personnages se trémoussent dans un entourage de trop maigres ornements sur un fond blanc que le temps a patiné d'une teinte d'ambre. Tout est traité d'un pinceau peu chargé de couleur, agile à revenir sur les formes pour y marquer des accents vifs. *L'Enjôleur*, d'une disposition plus compliquée, nous offre un jeune berger en collerette, un long thyrse à la main, son chapeau sur la tête, des choux de ruban à ses souliers, entraînant dans son branle une bergère enrubannée, au tablier qui flotte. — Aux scènes du paravent, l'art est plus libre et plus avancé, la sertissure ornementale plus souple et plus riche ; le principe technique ne varie point. Constante élégance, extraordinaire facilité graphique, brillante exécution picturale avec emploi de pâtes coulantes et de pâtes plus fermes pour les soulignements et les rehauts, mais sans recherche d'oppositions croustillantes et maintenue, sur le fond clair, en des tons de claire tapisserie. Ces morceaux légers, exempts de heurts, dont pas un ne nous paraît remonter à la première jeunesse du maître, résument cependant, pour nous, sa première manière à son apogée.

Devant *l'Alliance de la Musique et de la Comédie*, représentées, aux termes de la légende de l'estampe de Moyreau, « *sous la figure de deux muses, avec leurs armes et leurs attributs* », on a le sentiment de préoccu-

pations spéciales et la surprise d'un arrangement bizarre et froid [1]. Deux figures allégoriques se dressent des deux côtés d'un écusson noir bombé, armorié comme on le verra tout à l'heure. L'une de ces muses au sein nu, à la ceinture d'orfèvrerie, sa tunique rouge relevée sur sa jupe blanche, porte, sous son bras gauche, une lyre et, du bras droit, fait un geste majestueux. Elle est couronnée de roses sur ses cheveux dénoués, et personnifie l'Art musical. L'autre, nue jusqu'à la taille, court drapée, chaussée de cnémides ornées de têtes de lion, contemple un masque qu'elle tient des deux mains. Elle est couronnée de lierre et symbolise la Comédie. Il s'atteste en toutes deux un désir de style, au sens classique du mot, que nous ferait aisément oublier la moindre des expressions spontanées de la personnalité du peintre. Pourtant on ne peut dénier quelque noblesse à ces créatures à prétention d'idéal, quasi héraldiquement posées, et, surtout, à l'incarnation de la Musique. Tout le centre du panneau est occupé par l'écusson bombé, blasonné d'un masque de théâtre environné de quatre clefs d'armatures musicales. L'étrange pièce se détache sur le croisement d'une flûte et d'une batte d'arlequin, s'enveloppe d'un collier de tambourins et de têtes de marottes, de guitares, de théorbes, de castagnettes, de violons, de partitions ouvertes, terminé par une médaille pendante où l'on voit deux figurines mythologiques debout, se donnant la main, ce qui répète le sujet. Au-dessus du trophée, se confondant avec lui, se modèle au naturel une tête de Scapin au grand col blanc, au chaperon noir, très accusé de type et dans la proportion des deux figures de muses. En bas, une terre, ondulée, dorée, bleuissante. Au plus haut du ciel, sur lequel tout se silhouette, plane une énorme couronne de feuilles effilées. Si c'est là une ordinaire arabesque, il faut avouer qu'elle manque d'intérêt et d'agrément ; mais c'est, je crois, bien autre chose. La particularité de la donnée, le nombre des instruments reproduits, cette importance accordée aux accessoires et la place même qu'on leur assigne, ce je ne sais quoi qui sent l'annonce et l'étalage, suggèrent la pensée d'une enseigne. Enseigne de qui ? Je me suis vainement enquis des titres des magasins de musique vers 1715, sans rien découvrir, jusqu'à présent, qui m'ait mis sur la voie. On conviendra, nonobstant, que la disposition justifie bien mieux une destination de cet ordre que de tout autre. Déjà il

1. Cette peinture a été reproduite dans le précédent article, p. [illegible]

serait puéril de s'étonner qu'un Watteau ait peint des enseignes. Tout le monde commence à se douter qu'il en a élaboré bien plus qu'on ne l'a jamais dit, et nous comptons bien revenir prochainement, ici, sur cette question, liée à d'autres par un lien de vivant intérêt. Quant à la technique de *l'Alliance de la Musique et de la Comédie*, elle trahit, dans les figures, une influence vénitienne et véronésienne qui date l'œuvre. Le maître l'a dû peindre alors qu'il habitait chez Crozat. Son thème singulier et ses tendances exceptionnelles en font un curieux témoignage de ses expériences en cette période intermédiaire où il demandait aux chefs-d'œuvre des coloristes les ressources que ses instincts allaient lui permettre de transformer en les faisant siennes au profit de ses mirages intérieurs, au contact et au spectacle du monde réel.



Croquis à la sanguine
pour l'Arabesque « le Galant ».
Gravé par E. Audran. — Collection de M. Henri Michel-Lévy.

J'ai sommairement parlé de l'esquisse pastorale de la galerie La Caze[1]. Qu'il faut donc peu de chose à un vrai charmeur pour nous captiver! Le thème est un de ces concerts champêtres de convention mondaine auxquels revient si volontiers le maître. Une bergère, assise sur un tertre, en corsage nacarat, en jupe d'un jaune irisé de verdissantes ombres, se retourne

1. N° 270 de la galerie La Caze (catal. Reiset, édition 1884). Toile. Haut., 0m50; larg., 0m40. Composition non gravée. Elle a été reproduite dans un précédent article (t. XXIV, p. 157).

pour mieux voir et mieux entendre un berger vêtu d'un haut-de-chausses rose et d'une veste violette, qui joue de la flûte à sa droite, assis en avant, nous montrant le dos. Aux pieds de la pastourelle, un mouton, un chien de garde. Au fond, un paysage vaporeux. Peu de détails : le pinceau rapide a couru à l'expression : la blonde couleur s'est fondue en un accord de tons fluides, roses, tendres. Longtemps cette peinture ne fut attribuée que sous réserve à Antoine Watteau ; mais la composition s'en retrouve intégralement sur la première feuille du paravent à six panneaux peints de la collection Groult que Crépy a gravé, où elle fait vis-à-vis au *Qu'en dira-t-on ?* reproduit sur la sixième et dernière feuille. De l'interprétation du sujet, plus sèche sur le paravent, à l'exécution du même épisode, plus libre et non encore animée de tous ses accents sur le tableau, l'esprit n'est pas si différent qu'on puisse considérer la toile du Louvre comme l'œuvre d'un autre artiste que le maître valenciennois, appropriant sa souple manière à des intentions distinctes. Pour moi, la pastorale inachevée du legs La Caze ne saurait être que de Watteau, et son grand prix est de nous offrir un de ses modes de préparer ses ouvrages décoratifs, d'un travail franc, que viendront étoffer et faire vibrer les touches finales, glacis, rehauts empâtés ou soulignements graphiques. Je n'y sens point du tout une étude préliminaire pour le paravent : les deux morceaux procéderaient plutôt, à mon avis, d'un tableau antérieur, aujourd'hui perdu. Aussi bien, le maître a traité plus d'une fois — on le sait — une même donnée de deux façons et en deux buts : témoins *le Dénicheur de moineaux*, qu'il a mis en scène galante et en arabesque, et *le Galant jardinier*, dont il a tiré une pastorale simple et le motif central d'un panneau de décor[1]. On ne serait pas surpris de rencontrer, un jour ou l'autre, quelque petit cadre de lui où se reconnaîtrait, par exemple, le berger agenouillé près d'une bergère assise sur un roc de son arabesque : « *Par la tendresse et par les soins — un jeune cœur se laisse prendre* »[2], ou le Jeu de colin-maillard, — sujet si souvent imité par Lancret et ses tenants, — de son écran *la Vue*.

1. Il s'agit du tableau du musée d'Edimbourg et de l'arabesque *le Dénicheur de moineaux*, gravée par Boucher, œuvres visées plus haut. L'une et l'autre ont été reproduites dans le précédent article (p. 51 et 53). — *Le Galant jardinier* « tableau » a été gravé par Jacques de Favannes ; le même sujet « décor » l'a été par Boucher, d'après le dessin original de Watteau (*Figures de diff. caract.*, t. I, n° 163).

2. Gravure anonyme.

gravé par Huquier[1]. Il lui adviendra même de jeter isolément sur une toile une figure d'une certaine afféterie, principalement utilisable, à ce qu'il semble, dans un entourage décoratif, telle sa *Villageoise* ou « *paysanne passant l'eau* », de laquelle, entre parenthèses, il ne paraît avoir fait ensuite aucun usage[2].

Mais c'est surtout en l'arabesque des *Amants endormis* que nous prenons l'idée la plus nette de l'aboutissement de Watteau décorateur[3]. Cette page exquise, inconnue des vieux graveurs, a passé par le cabinet du duc de Narbonne, pour disparaître de longues années, rebondir un jour dans la collection Cronier et appartenir à Camille Groult. Elle a beaucoup souffert du temps et des restaurateurs : elle demeure plus intimement jolie, en dépit de tout, qu'on ne saurait le dire. Voici un banc de gazon et,



BERGER JOUANT DE LA FLÛTE

Première feuille du *Paravent*, gravé par Crépy.

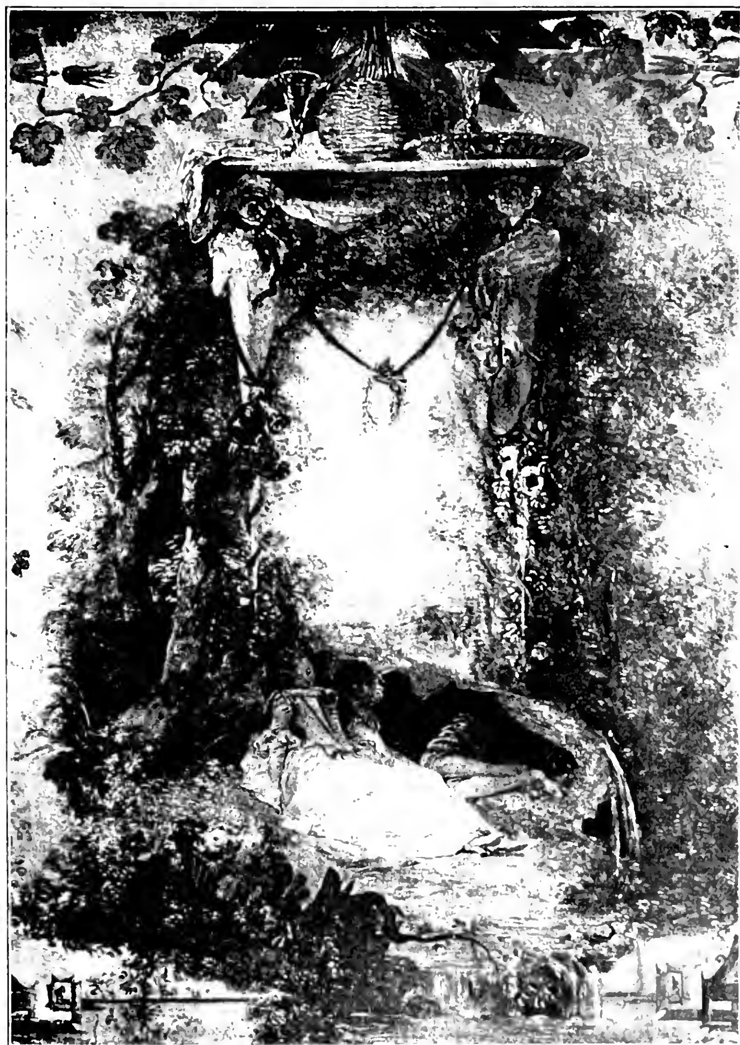
1. N° 5 de la suite des *Cinq Sens* avec l'Alliance.

2. *La Villageoise*, gravure d'Aveline avec la mention : *Watteau pinx.*

3. La toile mesure en hauteur, 0 m. 75 ; en largeur, 0 m. 54. Elle peut avoir été peinte pour garnir un écran ou décorer un trumeau ou

parmi les fleurs, les amants livrés au sommeil. La jeune femme porte un corsage blanc, lacé d'un ruban rose, et une ample jupe d'un satin blanc aux plis moelleux, d'où sortent ses pieds fins cambrés sous les gracieux souliers de soie blanche. Elle dort, toute rose, posée presque de face, la tête relevée sur un coussin noir dans une claire pénombre, laissant tomber une de ses mains vers la terre et l'autre glisser à la surface du satin, en un geste de caresse. Contre elle, s'appuyant à son épaule, son ami se pelotonne, les jambes repliées, fraise molle au cou, habit rouge et culottes jaunes, drapé à demi de son manteau bleu qui traîne. Un peu en arrière, entre trois ou quatre arbres aux silhouettes déjetées dont les branches, en se rejoignant, forment une arche naturelle, se haussent deux bustes engainés en deux de ces poteaux de bois amincis sans mesure à la base, capricieux supports d'impossibles constructions de la tradition des peintres d'arabesques. Un entablement étroit, posé sur les têtes des cariatides, a reçu un fiasque énorme et triomphal, garni d'osier, qu'auréole de ses pétales d'écarlate une gigantesque fleur étoilée. Des verres, un plateau, accompagnent le fiasque glorifié aux deux côtés de cet étrange autel aérien, où se froisse une draperie blanche et vers lequel ondulent, à droite et à gauche, des pampres. Les deux bustes, peints en vert clair[1], sont reliés par un long ruban qui les encravate, soutient, au centre, une couronne de laurier, en plein ciel, au-dessus des amants, et s'enroule de ses deux bouts aux gaines paradoxalement effilées, ornées, comme de trophées, d'un verre et d'une bouteille pansue, d'un tambourin, d'un masque et de roses d'amour. Au fond, sous un ciel envermeillé, un horizon bleuâtre. Au premier plan, près de l'amoureuse, une corbeille de fleurs et, près de l'amoureux, une source jaillie du rocher et venant mourir en cascade et en ruisseau, tout en avant. Du primitif encadrement ornemental, rien ne subsiste qu'une part du couronnement, avec la monumentale étoile d'écarlate et les pampres, puis quelques traces d'épis de blé à gauche et, aux angles inférieurs, les débris d'une sorte de grecque comme nous en savons d'analogues en d'autres arabesques de Watteau. Il serait facile, du reste, d'établir de nombreux rapports de détail entre ce charmant caprice et

1. Ce ton vert et ces dispositifs issus de l'art des jardins nous ramènent encore au souvenir de Fontainebleau, où en 1561-1562 (*Comptes des bâtiments*), Jean Cotillon et Nicolas Huchette ont eu à « verdir » (peindre en vert) la grande salle rustique des jardins de la reine et ses accessoires.



Les Amants en[illegible]

(Collection Camille Groult.)

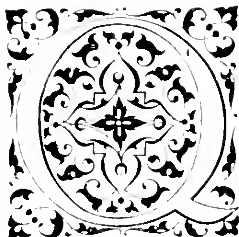
quantité de pièces décoratives de son invention la plus avérée. Mais ce qui prime tout, ce qui par dessus tout le décèle, c'est le bouquet des tons épanouis autour des amants, c'est la fraîcheur du sentiment de vie et de vérité pénétrant la fantaisie et, pour ainsi dire, se l'assimilant, c'est l'harmonieuse liberté de la touche. L'œuvre a pu être mutilée, ravagée, réparée, ravivée. Le charme ne s'en est pas envolé; le sens humain ne s'y est pas étouffé. Elle continue à proclamer le nom du maître et à nous faire comprendre ce qu'il savait mettre de son âme et de l'âme de son temps en ces curiosités du décor fixe ou du décor mobile de la maison.

Que si je me retourne, après cela, vers l'ensemble des arabesques de Watteau, je le vois nettement lié à sa production générale. A mesure que son rêve s'ouvre davantage aux émotions, plus de poésie et de liberté descend en ses petites visions, non plus simplement aimables, mais aussi doucement rêveuses. A mesure que sa technique s'élargit, sa maîtrise s'affirme davantage aux moindres parties de son art et y introduit, avec la beauté croissante de l'exécution, la vivifiante beauté de l'expression. Ce n'est pas grand'chose en soi, sans nul doute, que l'arabesque. Nous voyons, pourtant, en son mélange d'éléments confus, qui veulent de plus en plus s'ordonner et vivre, en son désir de grâce aimante et de doux émoi au milieu des sécheresses, tout à la fois le décousu des pensées de la Régence et le besoin de s'étourdir. Watteau fait entrer dans l'enveloppe des luxueuses existences l'appel à la tendresse, le murmure apaisant des bosquets et des fontaines, la rumeur de tout ce qui vit. Les complications que son temps suscite en ses imaginations ne sont que superficielles. Le besoin de s'abandonner au mouvement de son cœur, de rompre aux conventions, de respirer l'air libre, de suivre son instinct, se dégage, bon gré mal gré, même de la songerie éveillée en ses arabesques. Son époque l'a contraint à voguer vers Cythère sur la galère à la proue dorée. L'auteur des pastorales ne se doute pas que ce qu'il a cherché partout, pour le rassérènement et la joie de tous, c'est la source où l'on boit l'espoir et où l'on noie la mauvaise fièvre, — la source pure de Jouvence.

L. DE FOURCAUD

GHIRLANDAIO

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]



QUICONQUE a visité Florence conserve le souvenir charmé des fresques dont Ghirlandaio décora le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. Pourtant, le nom du grand peintre florentin est moins connu, moins illustre, je ne dis pas seulement que celui d'un Botticelli, qui lui fut égal et peut-être supérieur, mais que ceux même d'un Filippino Lippi ou d'un Benozzo Gozzoli, qui assurément ne le valurent point. Comme l'observe fort justement le plus récent biographe de Ghirlandaio, « manifestement, cet admirable décorateur, ce portraitiste de premier ordre, n'a pas profité de la vogue des préraphaélites ». D'où vient cette indifférence, qui n'est point exempte d'injustice ? Comment se peut-elle, sinon justifier, du moins en quelque manière expliquer ? L'excellente monographie que M. Henri Hauvette, professeur à l'Université de Paris, vient, dans la collection des *Maîtres de l'art*, de consacrer à Ghirlandaio, fournit une occasion toute naturelle d'examiner à nouveau ces problèmes ; et aussi bien ce livre élégant, plein de goût délicat et d'information précise, nous apporte-t-il, en même temps qu'une étude exacte et complète de l'œuvre énorme qu'en vingt ans à peine, — de 1472 à 1494, — exécuta l'infatigable peintre florentin, une définition singulièrement équitable des qualités éminentes, des lacunes incontestables aussi qui caractérisèrent son talent.

(1) *Ghirlandaio*, par M. Henri HAUVETTE. Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.

I

Ce qui fait la véritable grandeur de Ghirlandaio, ce sont ses fresques. Auprès des grands ensembles qui, à Florence, décorent la chapelle Sassetti dans l'église de la Trinité, ou le chœur de Santa Maria Novella, auprès des œuvres charmantes ou admirables que conservent la collégiale de San Gimignano, l'église d'Ognissanti à Florence, ou la chapelle Sixtine au Vatican, quelques tableaux de chevalet, — fussent-ils des merveilles comme *l'Adoration des bergers* de l'Académie des beaux-arts, à Florence, ou *l'Adoration des mages* de l'Hôpital des Innocents, comme le beau portrait du Louvre ou celui, plus précieux encore, qui était un des joyaux de la collection R. Kann [1], — n'occupent pourtant qu'une place secondaire dans l'œuvre de Ghirlandaio. Il en résulte qu'à de rares exceptions près, cette œuvre se trouve en Italie tout entière et qu'ainsi, moins aisément abordable, elle est pour beaucoup demeurée moins connue.

Une autre raison, extérieure également, a fait quelque tort à la gloire de Ghirlandaio. Travailleur infatigable, connu pour la facilité expéditive et joyeuse avec laquelle il accomplissait sa tâche, acceptant au reste pour son atelier toutes les besognes, les plus humbles comme les plus hautes, il n'a pu cependant suffire à ce labeur écrasant qu'en s'entourant de collaborateurs, d'auxiliaires, dont la main se reconnaît jusqu'en ses maîtresses œuvres. « Les œuvres les plus admirées sous le nom de Ghirlandaio, dit M. Hauvette, ne sont certainement pas tout entières de la main de Domenico. » Bien plus, telles œuvres mises sous son nom ne sont guère que des ouvrages d'atelier, dont il n'a que vaguement dirigé l'exécution. « On doit se persuader, dit encore M. Hauvette, que le nom de Ghirlandaio représente quelque chose comme une raison sociale, dont quelques produits sont de valeur inégale. » Mais cette inégalité, par l'incertitude même qu'elle cause, déconcerte un peu et fausse parfois le jugement. Il y a des Ghirlandaio qui peuvent paraître authentiques et sur lesquels il serait tout à fait injuste de juger le maître.

1. Ce dernier, le portrait de Giovanna degli Albizzi, a été récemment reproduit dans la *Revue*, t. XXIII, p. 189.

II

On entrevoit déjà quelques-unes des raisons pour lesquelles Ghirlandaio, moins complètement connu, a été souvent moins apprécié que tel de ses



La Madone des « Ingesuati » (vers 1480).

Florence, musée des Offices.

contemporains. Mais ces raisons, pour valables qu'elles soient, ne sauraient à elles seules suffire. Il est temps de voir ce que fut ce peintre lui-même.

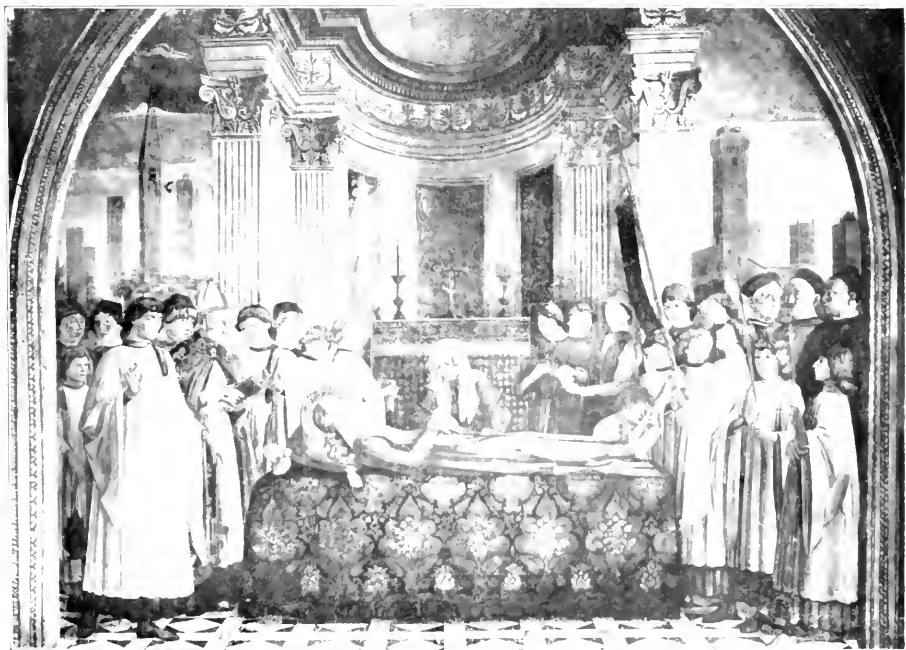
« Ghirlandaio, dit M. Hauvette, est, avec Botticelli, l'expression artistique la plus brillante du tempérament florentin dans le dernier quart du XVe siècle. » Comme le peintre du *Printemps*, il représente excellemment

plusieurs des idées et des goûts dominants de son temps : peut-être même donne-t-il plus que lui une image fidèle et complète de la culture moyenne du peuple et de la bourgeoisie de Florence.

Tandis que Botticelli, nerveux, impressionnable et passionné, curieux de combinaisons raffinées et rares, demandait à la mythologie classique, à l'humanisme, à la littérature, une bonne part de ses inspirations, Ghirlandaio ne se piqua jamais d'être un érudit, ni même un intellectuel. Sans doute, comme tous les hommes de son temps, il a eu le goût des monuments antiques ; le séjour qu'il fit à Rome en 1482, au moment où il peignit les fresques de la Sixtine, lui révéla le parti qu'il pouvait, pour ses peintures décoratives, tirer de l'architecture classique : à partir de cette date, il n'est presque pas un de ses ouvrages où il n'ait avec complaisance, et parfois avec excès, encadré ses figures dans un décor de colonnes cannelées, de piliers aux fines arabesques, d'arcs-de-triomphe, de portiques et de bas-reliefs. Mais ce ne sont là pour lui, semble-t-il, que des accessoires décoratifs, qui font bien dans le tableau, qui néanmoins pourraient sans inconvénient être autres, — et qui le sont parfois. Pour ce qui est l'essentiel de l'œuvre, j'entends le sujet, l'idée maîtresse, son art n'a jamais, ou presque, demandé à l'antiquité aucune inspiration. La grande fresque du palais de la Seigneurie, où il a représenté, aux côtés de San Zanobi, les héros de la république romaine, « fut une entreprise unique dans la carrière de l'artiste, et sans doute vaut-il mieux qu'il ne l'ait pas renouvelée ». Et quant aux peintures mythologiques dont il aurait, d'après Vasari, décoré une villa de Laurent de Médicis, on peut se demander si l'attribution est bien exacte, tant l'idéal païen et classique, cher aux humanistes de son temps, semble avoir été étranger au bourgeois d'esprit rassis, de solide bon sens, de culture médiocre, que paraît avoir été Ghirlandaio.

Pareillement, sa nature équilibrée et calme l'éloigna toujours des ardeurs et des excès du mysticisme. « Peindre des âmes, dit très bien M. Hauvette, n'était pas le fait de Ghirlandaio. » Plus d'une fois, devant un sujet purement mystique et surnaturel, il s'est dérobé, passant la main à quelqu'un de ses collaborateurs, comme il fit pour l'épisode de *Saint François recevant les stigmates* qu'on voit dans la chapelle Sassetti, et qui sûrement n'est point de lui. Ses Madones les plus belles ont un charme tout humain ; et lorsqu'il tenta davantage, comme dans la Vierge glorieuse,





[illegible] GHIRLANDAIO. [illegible]

sa dernière œuvre, qu'il peignit en 1494 pour l'autel de Sainte-Marie-Nouvelle, la majesté froide de la composition montre assez combien le peintre s'y sentit mal à l'aise.

C'est qu'aussi bien ce maître, qui passa sa vie à représenter des personnages sacrés, ne fut, pas plus que ses contemporains, une âme vraiment religieuse. A l'inverse d'un Botticelli, peintre de Madones douloureuses, sincèrement et profondément sensible à la sombre éloquence d'un Savonarole, Ghirlandaio peignit toujours avec une consciencieuse et sereine indifférence les sujets religieux qu'on proposa à son talent. Je doute un peu, malgré l'ingéniosité que M. Hauvette apporte à l'établir, qu'à la chapelle Sassetti, ou à Sainte-Marie-Nouvelle, l'artiste « ait tenu à honneur de montrer qu'il était capable de traiter un sujet chrétien avec sérieux, et même avec émotion ». J'essaierai de le prouver tout à l'heure. Mais dès maintenant, que l'on considère *l'Adoration des Bergers* de l'Académie, avec ses trois rudes pasteurs, d'une vie si intense, d'une si saisissante vérité, d'un si puissant réalisme, que l'on considère *l'Adoration des Mages*, avec ses riches costumes, ses figures qui sont des portraits évidents, le délicieux paysage qui l'encadre, ce sont là d'authentiques chefs-d'œuvre de composition, de beauté extérieure et brillante, et même, si l'on veut, d'émotion humaine et profonde : la pauvreté du sentiment religieux y est incontestable. Et combien elle apparaît partout chez Ghirlandaio, dans « le caractère enfantin » de ses visages de Madones, seul effort qu'ait fait le peintre pour « traduire la pureté de leur cœur », dans « ces physionomies d'une idéale douceur et d'une innocence presque enfantine et angélique », que lui, le grand réaliste, donne aux moines et aux cardinaux, qui, à la chapelle Sassetti, environnent le pape Honorius III. Et comme on sent bien, dans la façon de reléguer au second plan l'épisode sacré, que, pour Ghirlandaio comme pour les grands bourgeois, Sassetti ou Tornabuoni, qui lui commandaient ces fresques, le sujet religieux n'était qu'un accessoire, un prétexte à de beaux portraits, à d'admirables et vivantes représentations de la société contemporaine.

Ce n'est donc point tout à fait sans raison qu'on a regretté ce que la carrière de Ghirlandaio offre de trop uni, de trop calme. Son âme n'a connu aucune évolution psychologique ni morale : sa vie n'a point comme celle de Botticelli, été traversée par quelque grande crise, qui pût

transformer ou renouveler son talent. Et ne lui demandez pas davantage l'imagination poétique, la sensibilité rêveuse, la fantaisie ailée, qui rendent si séduisant le peintre du *Printemps*. Ghirlandaio ne fut jamais ni un chercheur, ni un novateur. Pas plus qu'il ne fut curieux des nouvelles méthodes techniques, qui séduisaient tant de ses contemporains, — satisfait des résultats que donnaient les vieux procédés traditionnels, peu fasciné par la magie de la couleur, — ainsi il ne se mit point en peine d'étonner par la force ou l'originalité de sa pensée. Il fut avant tout, il voulut être avant tout, — et c'est là sa grandeur, — un bon peintre, laborieux, infatigable, sans cesse préoccupé de faire à chaque œuvre nouvelle un pas de plus vers la perfection. Point mêlé, comme l'était un Botticelli, à l'entourage déjà princier des Médicis, étranger aux élégances de cette société raffinée et lettrée, il vécut dans sa « bottega », simple artisan accueillant toutes les tâches, ayant pour clients principaux de grands bourgeois soucieux d'illustrer leur nom. Nature saine, robuste, admirablement équilibrée, il peut sembler à première vue, par son absence de complexité, par la solidité sans nuances de son esprit, moins curieux, moins attachant qu'un Botticelli : et tel il a paru, en effet, à plus d'un historien de l'art. Il est certain que son talent, comme son esprit, eut des limites qu'on ne saurait dissimuler. Mais, cela dit, doit-on oublier tant de qualités éminentes? De ses « yeux merveilleusement limpides », selon la jolie expression de M. Hauvette, cet admirable réaliste a saisi toutes les visions du monde extérieur que lui offrait la société la plus élégante, la plus charmante, qu'ait connue l'Italie du Quattrocento. De son pinceau vigoureux et sincère, il s'en est fait l'interprète le plus fidèle, portraitiste admirable, décorateur merveilleux, maître incomparable en l'art de composer. Toujours soucieux de vérité, il s'est complu à évoquer autour de ses personnages les aspects pittoresques de l'horizon qui s'offrait à ses yeux, depuis les tours de San Gimignano jusqu'au décor monumental de Florence et de Rome; et ces personnages eux-mêmes, il les a saisis dans leurs traits particuliers et caractéristiques, témoin véridique et charmant de ce que fut la société florentine, en ce moment unique et fugitif de son existence, sous le gouvernement de Laurent le Magnifique.

III

Il reste à justifier maintenant, par l'étude un peu plus approfondie de quelques-unes des œuvres maîtresses de Ghirlandaio, les réserves qui



Phot. Alinari.

L'Adoration des Bergers (1485)

Florence, Galerie ancienne et moderne.

viennent d'être faites, à montrer surtout par quelles hautes qualités ces lacunes sont amplement compensées. Mais, auparavant, il ne sera pas inutile peut-être d'indiquer au moins brièvement, — on trouvera sur ce point, dans le livre de M. Hauvette, toutes les précisions nécessaires, — par quelles étapes successives le peintre parvint à ce point de maîtrise que

marquent les fresques de la chapelle Sassetti et celles de Sainte-Marie-Nouvelle.

Comme Botticelli, comme Verrocchio, comme d'autres parmi ses contemporains, Ghirlandaio exerça d'abord la profession d'orfèvre, et, dès ce moment, s'il faut en croire Vasari, il annonçait son futur talent de portraitiste en s'amusant à dessiner, avec un sens très aigu de la ressemblance, les gens qui entraient dans la boutique. En tout cas, il prit à ce métier l'habitude de ce dessin ferme et probe qui apparaît dans toute son œuvre, cet amour aussi du fini et ce goût de la splendeur décorative qui sont caractéristiques de sa manière. Il passa ensuite dans l'atelier d'Alesso Baldovinetti, sans que l'on puisse très exactement déterminer ce qu'il dut à ce maître aujourd'hui assez mal connu. Au point de vue du métier, il apprit sans doute beaucoup de ce peintre fort préoccupé des questions techniques, mais par ailleurs encore il subit son influence. La première grande œuvre de Ghirlandaio, les fresques qu'il peignit en 1475 pour la chapelle de Santa Fina, à San Gimignano, offre une évidente parenté de style avec les peintures dont, quelque douze ans plus tôt, Baldovinetti avait à San Miniato décoré la chapelle du cardinal Jacques de Portugal. Toutefois, dès cette œuvre encore juvénile, Ghirlandaio se révélait tout entier, portraitiste minutieux et sincère[1], fort soucieux de réalisme, fort appliqué à rendre le naturel des attitudes, la vérité des physionomies, peu préoccupé d'exprimer les sentiments intimes, de traduire les côtés surnaturels ou mystiques d'un sujet, désireux par-dessus tout de grouper des figures vraies en une ordonnance claire et harmonieuse. Tel, avec plus d'ampleur seulement dans la composition, plus de perfection dans l'interprétation expressive des visages, plus d'entente de l'effet décoratif, le maître apparaîtra toujours désormais. Quand, en 1480, dans l'église d'Ognissanti, en face du mystique *Saint Augustin* de Botticelli, il peindra son *Saint Jérôme*, son personnage n'aura de saint que le nom : le peintre bornera son effort à « exprimer le type accompli du savant et du penseur au travail ». Quand, la même année, dans le réfectoire du couvent d'Ognissanti, Ghirlandaio représentera *la Cène*, malgré l'effort ingénieux pour animer les groupes, varier l'ex-

1. Tel il s'était montré déjà, en 1473, dans l'œuvre la plus ancienne que nous ayons authentiquement de lui, *la Vierge de Miséricorde* qu'il peignit pour la chapelle Vespucci, dans l'église d'Ognissanti. Cette fresque a été retrouvée en 1898.

pression des figures, donner à la scène un intérêt dramatique, c'est par



Phot. Alinari

FRANCESCO SASSETTI ENTRE LAURENT DE MÉDICIS ET UN DE SES FILS.

Fragment de *Saint François devant Honorius III* (1485). — Florence, Santa Trinita.

l'ordonnance générale et la beauté des types plus que par l'émotion que vaudra cette belle œuvre. Et nul n'admire plus que moi l'admirable fresque

de *la Vocation des Apôtres*, que le maître peignit en 1482 à la Sixtine : on ne louera jamais assez la noble ordonnance de la composition, la perspective lumineuse des horizons qui s'ouvrent derrière les personnages, l'équilibre savant avec lequel sont répartis ces groupes de spectateurs qui sont autant de portraits. Il y a pourtant quelque froideur dans cette page majestueuse, un peu trop exempte de mouvement, de fantaisie et de passion. Elle n'en classait pas moins définitivement Ghirlandaio au premier rang des peintres de son temps. Quand il revint à Florence, les plus riches bourgeois de la cité allaient se disputer son pinceau pour perpétuer le souvenir de leur richesse et de leur magnificence, jugeant avec raison que le grand portraitiste était plus que tout autre capable d'immortaliser leurs figures et leur nom.

Lorsque, en 1485, Francesco Sassetti commanda à Ghirlandaio, pour la chapelle funéraire qu'il aménageait dans l'église de la Trinité, une série de fresques tirées de la vie de son patron saint François, le riche parvenu souhaitait évidemment sa glorification propre beaucoup plus que celle du mystique apôtre de la pauvreté. C'est ce que le peintre comprit à merveille : c'est ce qui donne un intérêt particulier à la façon dont il s'acquitta de sa tâche. Pour les scènes de la vie de saint François, il trouvait à Florence même un incomparable modèle, les fresques de Giotto à Santa Croce. Ghirlandaio admirait fort ces œuvres de son illustre devancier, il les avait beaucoup étudiées, il s'en était visiblement inspiré, quelque dix ans plus tôt, dans *les Funérailles de Santa Fina*. Il ne jugea point utile de rivaliser avec son glorieux prédécesseur. Il lui emprunta, sans presque y ajouter rien, l'épisode de saint François devant le sultan ; il lui emprunta non moins exactement l'admirable composition de la mort de saint François. S'il innova, ce ne fut que dans le détail ; mais ces détails, par où il transforma l'œuvre de Giotto, sont tout à fait caractéristiques de son génie.

Tout le monde connaît la fresque admirable de Santa Croce, le décor austère et recueilli, la grave douleur des assistants, la vision radieuse du saint montant au ciel contrastant avec les tristesses de la mort, l'émotion religieuse dont la scène est pleine. Ghirlandaio a, si je puis dire, transposé tout cela dans un autre ton. Le péristyle clair et spacieux où meurt le saint s'ouvre sur un riant paysage, « différence légère en apparence, dit très bien



Mort de saint François d'Assise (1485).

Florence, Santa Trinita.

M. Hauvette, mais d'une signification profonde ». La vision surnaturelle de l'âme prenant son vol a été soigneusement omise par un peintre peu épris de mysticité ; et si inversement quelques figures se sont ajoutées aux moines émus et douloureux que Giotto avait agenouillés autour du cadavre, c'est le groupe formé autour de l'incrédule Jérôme, — à peine entrevu dans la fresque de Santa Croce, — s'assurant que saint François porte bien la trace des stigmates. Rien n'est plus contraire, à mon sens, à l'émotion religieuse, que ce groupe pittoresque et encombrant, avec ses préoccupations rationalistes, si déplacées dans cette atmosphère de miracle : rien n'est plus contraire même à l'unité d'impression. Certes, l'exécution est d'un art consommé, le détail irréprochable, souvent admirable. Mais la minutie même de ces détails réalistes, par où Ghirlandaio a cru renouveler Giotto, cette distraction des enfants de chœur par exemple, très occupés de ne pas heurter la croix contre l'entablement, choque comme une note fausse. On sent trop que, sur le beau modèle dont il s'inspirait, Ghirlandaio a travaillé en bon ouvrier, non en artiste profondément ému.

Et, de même, comparez les deux représentations de la scène où saint François, poursuivi par la colère de son père, se place sous la protection de l'évêque d'Assise. A Santa Croce, c'est un drame plein de passion et de mouvement que Giotto a mis sous nos yeux. A la Trinité, pour ne point rompre l'harmonie des lignes, la noble ordonnance de la composition, Ghirlandaio a soigneusement éteint toute action vigoureuse, toute émotion violente. « La violence, dit-on, ne l'attirait pas ». Il se peut. Je croirais plutôt que tout cela, au fond, ne lui importait guère, que, pour lui comme pour Sassetti, l'intérêt essentiel était dans les deux fresques qui décorent le fond de la chapelle, et où, sous le prétexte d'un miracle accompli par saint François ou de sa rencontre avec le pape Honorius, saint, pape, cardinaux et moines, sont résolument relégués au second ou au troisième plan, pour la plus grande gloire de Sassetti, de ses parents, de ses protecteurs, et de Florence qui vit sa fortune.

J'ai signalé déjà la parfaite indifférence avec laquelle le maître a traité les figurants de ces épisodes sacrés, visages inattentifs qui « ne prennent pas le miracle plus au sérieux que l'artiste lui-même », ou totalement inexpressifs dans leur enfantine candeur. C'est avec une pareille désinvolture, — cette fois à l'égard de l'histoire, — qu'il a donné pour cadre à

l'entrevue de saint François avec Honorius III le décor aisément reconnaissable de la place de la Seigneurie. Il s'est visiblement complu à peindre



LORENZO TORNABUONI SUIVI DE PARENTS ET D'AMIS

Fragment de *Joachim chassé du Temple* (1486-1490). — Florence, Santa Maria Novella.

la perspective de ce vaste espace, orgueil légitime des Florentins, comme il s'est complu à peindre, avec son minutieux réalisme, la place de la

Trinité telle qu'elle était en 1485; il s'est complu surtout, dans ce milieu vrai, à placer, portraits pleins de vérité et de vie, les amis, les parents de son protecteur, et Sassetti lui-même, entre son plus jeune fils et son patron, Laurent de Médicis; avec une ingéniosité charmante, il a, au premier plan, fait émerger d'un escalier les fils du Magnifique avec leur précepteur Politien, et tous ces personnages sont si bien sa préoccupation essentielle, qu'auprès d'eux la scène principale s'efface et disparaît. Laurent de Médicis, comme Sassetti, ne semble même point se douter de la présence du pape et de saint François : ce sont, au contraire, les cardinaux de la cour pontificale qui, oubliant l'apôtre d'Assise, se détournent pour regarder ces Médicis bien autrement intéressants. Ghirlandaio est comme ces cardinaux. De beaux portraits dans un cadre pittoresque, des scènes de la vie contemporaine, traduites avec un réalisme sincère et charmant, voilà qui le séduit bien autrement que les épisodes sacrés de la légende franciscaine : et parce qu'il s'y est plu davantage, il y a trouvé la matière d'œuvres admirables.

Il serait aisé de faire les mêmes remarques au sujet des fresques que, entre 1486 et 1490, Ghirlandaio peignit dans le chœur de Santa Maria Novella, pour le compte de Giovanni Tornabuoni. Ici encore, l'intention du fondateur n'était point douteuse : ce que Tornabuoni avait surtout en vue, c'était, comme l'indique expressément le contrat passé avec le peintre, « l'exaltation de sa propre famille et de sa maison ». On devine sans peine comment le maître répondit à ces exigences.

Comme il avait fait fait à la chapelle Sassetti, il abandonna à des collaborateurs plusieurs des compositions sacrées qui formaient le vaste ensemble de la décoration ; dans celles qu'il traita, il apporta la même indifférence un peu superficielle, remplaçant, dans *le Massacre des Innocents*, l'émotion vraie par des violences savamment combinées, distribuant les groupes, dans *la Prédication de saint Jean*, avec plus d'habileté intellectuelle que de pieuse naïveté, en artiste plein de virtuosité et d'adresse, mais qui s'intéresse peu, en somme, aux sujets chrétiens qu'il a charge de représenter. S'agit-il, au contraire, de peindre en de vivants portraits les riches costumes, la grâce élégante, les expressifs visages des Tornabuoni, Ghirlandaio, dans les quatre fresques de la rangée inférieure, placées bien en vue et, comme nous dirions, sur la cimaise,

déploiera, « avec une coquetterie marquée, toutes les séductions de son art le plus raffiné ». C'est là, quoi qu'on en dise, pour Tornabuoni comme



La Vierge

[illegible]

pour lui, la chose importante ; si les portraits manquent dans les fresques des rangées supérieures, c'est tout uniment qu'on les aurait mal vus. Ici,

où ils sont en belle lumière, ils tiennent toute la place, réduisant à la portion congrue l'élément religieux, qui paraît tout dépaysé au milieu de ce luxe insolite. La Vierge vient au monde dans une salle somptueuse de palais, destinée surtout à mettre en valeur l'élégante beauté de Ludovica Tornabuoni. *Joachim chassé du temple* et *la Visitation* ne sont que des prétextes à montrer, dans un magnifique décor d'architecture, Lorenzo Tornabuoni et sa jeune femme, Giovanna degli Albizzi, celle-là même que représente l'admirable portrait de la collection Kann. Et le colloque de Zacharie avec l'ange n'a d'autre raison enfin que de glorifier Giovanni Tornabuoni lui-même dans la plus étonnante des apothéoses, au milieu de ses parents, de ses clients, de ses protégés, des hommes célèbres qui illustraient Florence dans les sciences et les lettres. Et, pour que nul n'en ignorât, une inscription latine, placée sur la droite du tableau, disait textuellement : « L'an 1490, alors que la ville, belle entre les belles, illustre par ses richesses, ses victoires, ses arts et ses monuments, jouissait doucement de l'abondance, de la santé et de la paix ». Aussi était-ce à juste titre que, dans cette apothéose de la cité florentine, le maître avait fait place à lui-même et aux siens[1]. Jamais il n'avait fait œuvre plus brillante, plus attrayante, d'une élégance plus souriante, d'une exécution plus parfaite ; jamais il n'avait évoqué d'une façon plus représentative et plus saisissante des visions de vie heureuse et de beauté.

Ici encore il serait facile de noter, dans ces prestigieux tableaux, dans ces scènes surtout de la rangée inférieure où Ghirlandaio a travaillé certainement plus qu'aucun de ses collaborateurs, ce qu'il y a d'un peu extérieur et d'un peu superficiel, et combien, sous ces figures souriantes et impassibles, il y a peu de sentiment et d'âme. Faut-il croire, avec M. Hauvette, que Ghirlandaio eût volontiers fait autre chose, et que les exigences de ses riches protecteurs, plus que son goût personnel, lui imposèrent ces portraits innombrables mêlés aux épisodes sacrés. Il est incontestable qu'aux termes d'un contrat passé par devant notaire, Giovanni Tornabuoni se réservait un droit absolu de diriger à son caprice l'exécution des fresques qu'il commandait, et que ce n'est donc point d'après ses préférences personnelles que le maître choisit ses modèles et composa ses tableaux. Il est vraisemblable que Francesco Sassetti eut

1. Dans la fresque de *Joachim chassé du temple*.

de même des volontés non moins impérieuses. Mais rien ne permet de croire que Ghirlandaio en ait été aucunement gêné. Pas plus que ses contemporains il ne jugeait déplacée ou inconvenante l'intrusion de personnages profanes dans les épisodes sacrés. En outre, il était portraitiste dans l'âme, et c'est parce qu'ils le savaient tel, parce qu'il était célèbre par son goût autant que par son habileté à interpréter les visages, que ses puissants protecteurs s'adressèrent à lui de préférence à tout autre.

Faut-il lui en faire grief, et est-il bien nécessaire de lui chercher sur ce point des excuses ou des circonstances atténuantes? Ce serait un peu puérilement bouder contre son plaisir. Tel qu'il fut, Ghirlandaio nous a laissé des œuvres admirables où s'unissent, en un savoureux mélange, le portrait, la décoration architecturale et la composition expressive. On peut, dans leur grâce brillante, trouver parfois quelque chose d'un peu superficiel, encore que dans tel chef-d'œuvre, comme *l'Adoration des Bergers*, le maître se soit montré capable d'émotion plus intense et plus profonde; on admirera toujours chez lui « ce souci de la vérité, ce réalisme que tempéra un sens exquis de la beauté ». Pourtant, ce talent robuste eut des limites qu'il ne franchit jamais. M. Hauvette loue justement en Ghirlandaio « le bel équilibre de sa raison, la lucidité de son esprit », et il ajoute, avec une pointe d'ironie, « qu'un peu moins de correction, une conception moins limpide et moins sereine de la vie » eussent mieux servi sans doute en notre temps les intérêts de sa gloire. Il se peut : car cela eût sans doute attesté chez lui plus d'efforts, plus de recherches, plus d'originalité dans la pensée. Mais on peut, — l'exemple de Ghirlandaio le prouve, — être un excellent peintre sans cela.

CHARLES DIEHL.



BIBLIOGRAPHIE

L'Art religieux de la fin du moyen âge en France, par Émile Mâle. — Paris, A. Colin, in-4°.

Ce magnifique ouvrage, illustré de près de trois cents figures, forme la seconde partie des études sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, dont le premier volume était consacré au XIII[e] siècle.

Nous avons eu l'occasion de dire ici comment ce premier volume renouvelait complètement un sujet déjà traité en partie, notamment par Didron et le P. Cahier. Cette fois, c'est un sujet nouveau que M. Émile Mâle a dû aborder : il y a employé dix années de recherches, et tous ceux qui aiment à interroger les monuments du passé seront unanimes à reconnaître qu'il était difficile de trouver un guide plus entraînant et plus sûr à la fois pour explorer « la forêt obscure ».

Par les chapitres isolés de son ouvrage, que M. Mâle a publiés dans la *Revue*, on connaît les grandes lignes de cette étude lumineuse et vivante : on sait que l'art religieux de la fin du moyen âge, l'art passionné et douloureux du XIV[e] et du XV[e] siècle qui s'est humanisé sous l'influence des disciples de saint François d'Assise, est à la fois historique, en ce qu'il raconte l'histoire du christianisme, des saints, des martyrs, de la Vierge et surtout de Jésus-Christ, et didactique en ce qu'il exprime à l'homme son devoir avec une force et une originalité nouvelles. Mais ce qu'il est impossible de faire sentir en cette brève notice, c'est le charme avec lequel est conduite la démonstration de cette double thèse et l'érudition pleine d'attraits avec laquelle l'auteur appelle à l'appui de ses théories des sculptures, des verrières, des miniatures, des gravures sur bois, les unes célèbres et les autres ignorées, toute cette iconographie qui reflète les aspects successifs du christianisme et dont M. Mâle a su retrouver avec tant de sagacité les différentes sources d'inspiration, telles que les Mystères par exemple et certains ouvrages de théologiens, de mystiques et d'hagiographes.

E. D.

L'Orfèvrerie française aux XVIII et XIX siècles, par Henri Bouilhet. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

A l'issue de l'Exposition de 1900, Ed. Corroyer fut chargé d'écrire le rapport sur la centennale de l'orfèvrerie française : il mourut peu après, laissant sa tâche inachevée, et M. Henri Bouilhet reçut mission de le remplacer. Mais ce qui ne devait être qu'un

rapport est devenu un livre, un livre dont la première partie seule paraît aujourd'hui et ne contient qu'une étude préliminaire, consacrée surtout au XVIIIe siècle. Le reste, ce qui doit être proprement l'objet du rapport, fera la matière d'un autre volume ; et tel est l'intérêt que présente une pareille histoire, écrite par un praticien, qu'on ne se plaindra pas du développement qu'a pris l'ouvrage.

Il est documenté de la plus attrayante façon, en ce sens que le texte, toujours très sobre, est illustré non seulement des dessins et des projets de modèles, mais de reproductions d'œuvres originales appartenant à toutes les grandes collections. Rien ne vaut une semblable illustration, pour aider à la compréhension de la plus belle époque de notre orfèvrerie ; les explications si précises de l'auteur prennent une force nouvelle à s'appuyer sur ces chefs-d'œuvre des Meissonnier, des Delaunay, des Th. Germain, des Ballin et des Roettiers ; on sent, sur les objets eux-mêmes, la transformation des décors et des méthodes de fabrication, en même temps que le texte nous avertit de l'évolution des règlements des corporations et des conditions du travail.

Et quand on atteint la fin du XVIIIe siècle, que se ferment les ateliers et que disparaissent les corporations, l'orfèvrerie traverse une crise autrement redoutable que celle dont elle avait failli mourir à la fin du règne de Louis XIV, et on admire qu'il se soit rencontré, ainsi que le montrera le prochain volume, des esprits assez fortement trempés et des artistes assez originaux pour la ramener à la vie.

R. G.

La Sculpture espagnole, par Paul Lafond. — Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts. Paris, Alcide Picard, in-8°.

La précieuse collection de *l'Enseignement des beaux-arts*, modèle et initiatrice de tant d'autres séries qui l'ont suivie, nous a donné, depuis son origine, une soixantaine de volumes, dont quelques-uns sont aujourd'hui classiques. Elle tient à compléter son œuvre et, non contente des services rendus, à combler certaines lacunes laissées jusqu'ici par des consciences trop exigeantes, ou par suite des difficultés inhérentes à certains sujets. C'était, en particulier, une lourde tâche que de débrouiller le chaos de l'art sculptural espagnol, de choisir des spécimens typiques dans cette extrême variété de monuments, peu étudiés, peu abordables souvent, peu séduisants parfois pour certains goûts raffinés. M. Paul Lafond s'y est lancé avec une abondance d'information et une largeur de vues méritoires. Des origines lointaines et barbares aux productions contemporaines, en passant par la période touffue du gothique hispano-flamand, par le classicisme vigoureux et réaliste, par l'académisme passionné et tourmenté, il a tracé un tableau excellent de cet art si original souvent, si vivant toujours, qui a des faiblesses et des exubérances, mais qui a produit aussi des ensembles d'une richesse et d'une force singulières.

L'histoire de la sculpture espagnole, trop négligée jusqu'ici, n'est pas, du reste, seulement intéressante pour elle-même. L'Espagne a été un champ d'exportation sans cesse ouvert aux influences étrangères, et il y faut aller chercher, aujourd'hui, bien des productions originales ou dérivées, qui se rattachent intimement à l'histoire des arts français, flamand et italien. Il y aurait, en particulier, bien des parentés

à souligner, un peu plus même que ne l'a fait M. Lafond, en ce qui concerne, aux XII[e] et XIII[e] siècles, l'expansion de l'art roman et de l'art gothique français. La pénétration flamande et italienne au XV[e] et au XVI[e] siècles serait également des plus curieuses à étudier, et nous espérons revenir prochainement ici sur quelqu'un de ces points que M. Lafond n'a pu qu'effleurer dans son manuel.

PAUL VITRY

Les Richesses d'art de la ville de Paris. L'Hôtel de Ville, par Lucien LAMBEAU. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Cette nouvelle collection doit comprendre l'étude des palais, des musées, des monuments religieux, de la voie publique et de son décor, de tout ce qui constitue les richesses d'art de la ville de Paris. Elle s'inaugure par un livre sur l'Hôtel de Ville, et c'était justice, d'abord parce que l'histoire de l'ancienne Maison aux piliers est intimement liée à celle du développement de la capitale, et aussi parce que l'Hôtel de Ville de Paris est une manière de musée. La décoration intérieure, d'un éclectisme qui va jusqu'à la disparate, synthétise de la façon la plus piquante les tendances esthétiques officielles de la troisième République : aucun plan d'ensemble, aucune direction, aucune préoccupation des aptitudes particulières aux artistes qu'on emploie, et parmi lesquels les uns sont de tout premier ordre et les autres au-dessous du médiocre, selon qu'on les a chargés d'une commande ou qu'ils n'ont dû de l'obtenir qu'à la faveur d'une recommandation. Musée singulièrement instructif, comme on voit, à travers lequel M. Lambeau est un guide très documenté et aussi très prudent, car il ne se croit pas plus obligé de tout admirer que de se prononcer pour Chambiges contre Boccador, en quoi il a d'ailleurs parfaitement raison.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Chardin*, par Edmond PILON. — Paris, Plon, Nourrit et C[ie], in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Les Sforza et les arts en Milanais, 1450-1550*, par Gustave CLAUSSE. — Paris, E. Leroux, in-8°, 34 pl., 15 fr.

— *Documents de ferronnerie ancienne, de la seconde moitié du XVIII[e] siècle*, publiés par F. CONTET. — Paris, chez l'auteur, 50 pl., in-4°, 50 fr.

— *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, par Camille LEMONNIER. — Paris, H. Floury, in-4°, fig. et pl., 25 fr.

— *Nouvelle collection des classiques de l'art. Michel-Ange, L'œuvre du maître.* — Paris, Hachette, in-8°, fig., 7 fr. 50.

— *Les Chefs-d'œuvre des grands maîtres* (1800-1900). Nouvelle série. Notices par Ch. MOREAU-VAUTHIER. — Paris, Hachette, in-fol., 60 pl., 35 fr.

— *Les Doctrines d'art en France, peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, par André FONTAINE. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 9 fr.

— *Le Costume en Provence*, par J. CHARLES-ROUX. — Paris, Bibliothèque régionaliste (Bloud), in-8°, fig. et pl., 5 fr.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

HOTELS RECOMMANDÉS

PARIS

GRAND HOTEL boulevard des Capucines et place de l'Opéra. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

LANGHAM HOTEL rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs-Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires.

HOTEL CAMPBELLL 45, 47, avenue Friedland, Champs-Élysées.

GRAND HOTEL DE L'ATHENEE 15, rue Scribe.

HOTEL BEAUSITE 4, rue de Presbourg, place de l'Étoile.

HOTEL COLUMBIA 16, avenue Kleber. A. Geissler, propriétaire.

HOTEL MAJESTIC avenue Kleber, sur l'emplacement de l'ancien Palais de Castille.

HOTEL RITZ place Vendôme. Rendez-vous de la clientèle aristocratique des deux mondes.

HOTEL REGINA rue de Rivoli, place des Pyramides. Le plus central des hôtels de 1er ordre.

DÉPARTEMENTS

AIX-LES-BAINS GRAND HOTEL D'ALBION (1er ordre), près l'Établissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn-tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

BIARRITZ HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les conforts. — M. Campagne, propriétaire.

CAP MARTIN Entre Monte Carlo et Menton. La plus belle position du littoral.

CAUTERETS HOTEL D'ANGLETERRE. 1er ordre. Ascenseur. Électricité. Grand confort. — A. Meillon, propriétaire.

ÉVIAN-LES-BAINS SPLENDIDE HOTEL ET GRAND HOTEL. 1er ordre. Ascenseur. Lumière électrique dans toutes les chambres. Tramway électrique entre l'établissement thermal et l'hôtel.

MARSEILLE HOTEL NOAILLES ET METROPOLE. Réputation universelle.

MENTON GRAND HOTEL D'ORIENT. En plein midi. Parc ombragé et jardin d'hiver. — Ch. Brunetti, propr.

NICE GRAND HOTEL NICE PALACE, rue Emmanuel, au centre de la ville. Ouvert toute l'année.

PAU GRAND HOTEL GASSION. 1er ordre. Jardin d'hiver. Ascenseur. Électricité. Téléphone. — A. Meillon, pr.

TAMARIS-S MER GRAND HOTEL, le plus au Sud de la Côte d'Azur, dans le site le plus ravissant du littoral. — F. Jast, propriétaire.

TOULOUSE GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. — Spécialités de pâtes de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition de Saint-Louis 1904. — Dépôt et vente : Grand-Hôtel, et 31, rue Alsace Lorraine.

TURBIE (Alpes-Maritimes). — EDEN HOTEL. Récemment construit avec tous les conforts modernes.

ÉTRANGER

ABBAZIA HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaglie (de la Cie internationale des Grands-Hôtels).

ALEXANDRIE NEW KHEDIVIAL HOTEL. — First-class Troughout. — F. Reinsperger, manager.

BERLIN HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

LE CAIRE HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

CONSTANTINOPLE PERA PALACE. Gr. rue de Péra. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. (de la Cie intern. des Grands Hôtels).

GENEVE HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1er ordre. — Aug. Reichert, propr.

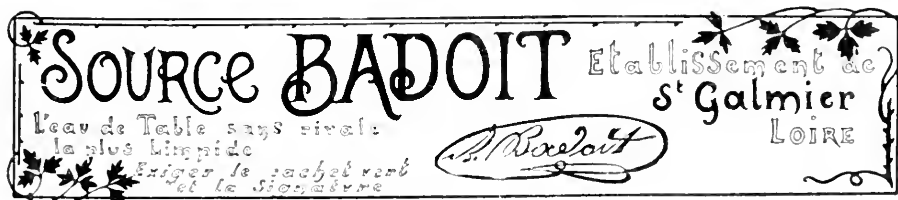
GÊNES, BRISTOL-HOTEL, 35, rue du XX-Septembre. Maison de 1er ordre. Tous les conforts.

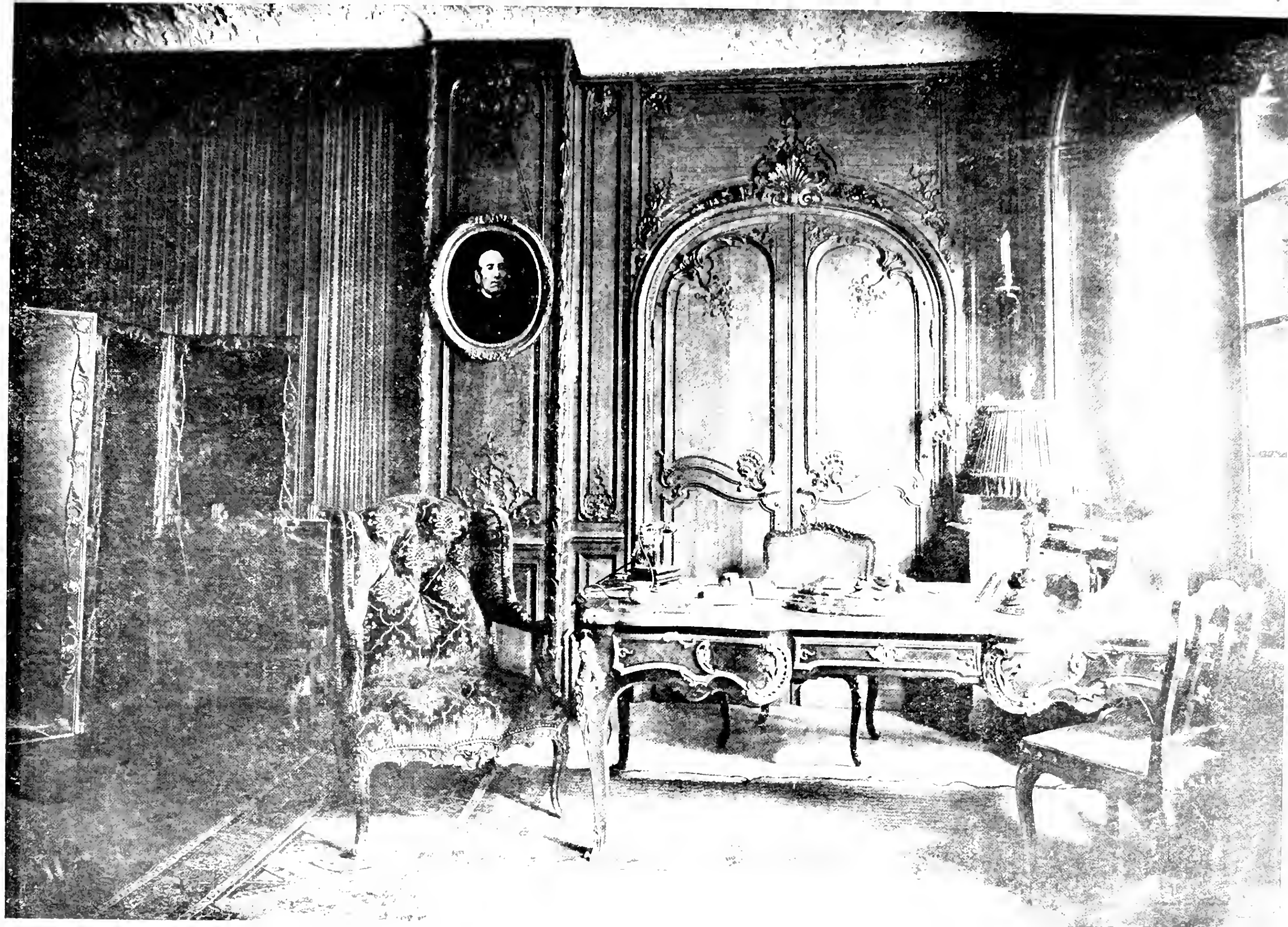
LONDRES SAVOY HOTEL, à l'entrée du Strand. Vue sur la Tamise. Réputation mondiale.

LUCERNE HOTEL NATIONAL. 1er ordre. Chambres avec salles de bains particulières. — Arrangements pour familles au printemps.

PALERME VILLA IGIEA, GRAND HOTEL sur la mer. Grand Parc. Admirable séjour d'hiver.

ZURICH GRAND HOTEL VICTORIA. En face de la gare. Hôtel de 1er rang. Ascenseur. Lumière électr. Chauffage central. — J. Boller et fils, propriétaires.





BUREAU LOUIS XIV — RUE DU FAUBOURG-SAINT-ANTOINE, N° 100

MERCIER FRERES, Tapissiers-Décorateurs, à PARIS

NOTES CRITIQUES SUR LA « PAIX »

ATTRIBUÉE A MASO FINIGUERRA

ET SUR SES DIFFÉRENTES ÉPREUVES



L'HISTOIRE de la gravure comprend un chapitre, celui de la *Paix* de Finiguerra, que l'on pourrait croire complet : les premières lignes en furent écrites en 1550 et, depuis près de quatre cents ans, elles ont été commentées et discutées, souvent avec passion. La discussion est close aujourd'hui sur la plupart des points, et pourtant le dossier de cette estampe célèbre présente encore beaucoup de lacunes ; mais il est si ancien, qu'avant d'y ajouter quelque chose de nouveau, si peu que ce soit, il est nécessaire de rappeler au lecteur l'état de la question. On peut la résumer par un exposé chronologique en deux phases : I, la naissance de la légende ; II, son déclin.

I. — 1452. Maso di Finiguerra, orfèvre florentin, exécute pour le baptistère de Saint-Jean une *Paix* [1] niellée, conservée aujourd'hui au musée du Bargello. Le compte de cette *Paix* figure dans les archives de Florence.

1550. Vasari, dans la vie du graveur bolonais Marc Antoine Raimondi, raconte que Finiguerra, pour vérifier l'état d'une plaque d'argent gravée au burin, avant de la soumettre au travail du nielle, a pris sur papier une empreinte de la gravure encrassée de noir et d'huile et qu'il a découvert ainsi l'impression en taille-douce.

1. « *Paix* », plaque de métal décorée d'un sujet religieux que le prêtre donne à baiser aux fidèles qui vont à l'offrande pendant la messe. L'église catholique a remplacé par cette cérémonie le baiser de paix qu'échangeaient les premiers chrétiens.

1732. L'amateur français Pierre-Jean Mariette, préoccupé d'éclaircir l'histoire des origines de la gravure et de contrôler le récit de Vasari, demande au savant florentin Gaburri de chercher pour lui des estampes de Finiguerra. Gaburri n'en trouve pas : il envoie à Mariette le dessin d'une *Paix* niellée, représentant le Couronnement de la Vierge, conservée au baptistère de Saint-Jean et attribuée à Finiguerra par l'archéologue Gori, prieur de ce baptistère.

1759. Gori précise cette attribution dans un ouvrage intitulé : *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III (Florence). Il y affirme que la *Paix du Couronnement de la Vierge* est bien de Finiguerra, et que cette *Paix* remarquable a donné naissance à l'art de graver au burin sur des planches de cuivre pour en tirer des épreuves. Il cite, à l'appui de cette affirmation, les comptes du registre des marchands, conservés aux archives de Florence.

1797. Le savant italien Zani trouve à Paris, dans un fonds ancien du Cabinet des Estampes, une épreuve sur papier de la *Paix du Couronnement de la Vierge*. Il la contrôle au moyen du dessin envoyé à Mariette en 1732, et, s'appuyant sur le récit de Vasari et sur les affirmations de Gori, il présente en 1802 cette estampe au monde savant comme le premier spécimen de l'impression en taille-douce, découverte en 1452 par Maso Finiguerra.

II. — 1841. Le baron de Rumohr, savant allemand, s'attache à démontrer que Finiguerra n'a pas inventé l'impression de la gravure au burin.

1884. Le collectionneur français Eugène Dutuit publie le fac-similé du compte des archives de Florence, relatif à la *Paix* exécutée par Maso Finiguerra. Ce compte n'indique pas le sujet de la *Paix*, et le poids qu'il donne ne correspond pas à celui de la *Paix* représentant le Couronnement de la Vierge [1].

1884. Le savant italien Gaetano Milanesi prouve, de son côté, que Gori a trop sollicité les textes des auteurs florentins. Vasari (dans la *Vie de Pollajuolo*), Cellini (dans son *Traité de l'orfèvrerie*) parlent DES *Paix* de Finiguerra conservées au baptistère de Saint-Jean, et citent, l'un des scènes de la Passion, l'autre une *Crucifixion*. Ils ne disent rien d'un *Couronnement de la Vierge*.

1894-1907. Les idées de MM. de Rumohr, Dutuit et Milanesi sont approuvées par les écrivains qui s'occupent spécialement de Finiguerra ou de l'histoire des nielles : MM. Kristeller (1894), Sidney Colvin (1898), Marc Rosenberg (1907).

C'est précisément pour répondre à une demande de renseignements de M. le Dr Rosenberg, que nous avons dû étudier très attentivement la *paix* dite de Finiguerra, et les pièces d'archives qui s'y rattachent : cet

1. Le grand livre des marchands, où se trouvait l'original de ce compte, a disparu. Le compte est conservé dans un manuscrit de Carlo Strozzi : *Fatti e memorie delle' arte dei Mercatanti di Calimala*, vol. II, ch. 111 (Archivio di Stato).

examen nous a permis de relever certains documents dont nos devanciers n'ont pas cru devoir faire usage et qui éclairent d'une lumière nouvelle les figures intéressantes de Zani et de P.-J. Mariette. Le savant abbé Zani a été l'objet, au cours de la discussion, d'insinuations calomnieuses dont il est juste de prouver la fausseté, et, comme on a toujours parlé de l'opinion de Mariette sans la donner, il peut être intéressant de savoir ce que pensait sur la question un homme qu'on a appelé le plus grand amateur de tous les temps.

Il y a, de la *Paix du Couronnement de la Vierge*, une épreuve sur papier et deux empreintes sur soufre : leur authenticité n'a jamais été établie d'une façon bien ferme. C'est un point que nous espérons fixer, grâce à une constatation purement matérielle.

Personne, aujourd'hui, ne songe à mettre en doute ce que, dès 1860, Renouvier écrivait avec beaucoup de sagesse : « Plus on parvient, dit-il, à connaître d'estampes incunables, plus on se persuade que l'origine de la gravure est un fait complexe et qui ne saurait être précisé, quant au procédé, à l'invention, au pays et à la date..... » Il ne s'agit donc ici que d'apporter au dossier d'une pièce célèbre quelques éléments nouveaux, et non de s'attarder, une fois de plus, au récit puéril de Vasari.

« Ces histoires, dit M. le D[r] Lehrs, dans l'excellent ouvrage qu'il vient de publier sur la gravure au XV[e] siècle[1], ces histoires valent tout juste celle de la fille du potier Deburates[2], qui aurait découvert le dessin en s'amusant à suivre sur le mur, avec un charbon, les contours de l'ombre portée de son amant ». Cette phrase, empruntée presque textuellement à un ouvrage d'Henri Bouchot[3], caractérise de la façon la plus heureuse les légendes qui se sont créées sur l'origine de la gravure et sur les personnages qui passent pour l'avoir inventée.

La légende de Finiguerra a dû circuler chez les orfèvres de Florence, comme celle de Dibutade chez les potiers de Sicyone ; c'est une histoire d'atelier qui passa longtemps pour une vérité scientifique. Vasari l'avait publiée en 1550 ; deux cents ans plus tard, Gori ajouta une précision malen-

1. Max Lehrs, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, p. 3. Wien, 1908.

2. Ou Dibutade.

3. Henri Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 14. Paris, 1902.

contreuse au texte assez confus de Vasari : sans hésiter, il désigna, dans le trésor du baptistère de Saint-Jean, la *Paix* de Finiguerra qui avait servi à inventer la gravure et il appuya cette affirmation d'un compte extrait des archives de l'État. Zani tira simplement les conclusions de ces prémisses, quand, après avoir découvert en 1797, au Cabinet des estampes de Paris, une épreuve imprimée sur la *Paix* du baptistère, il la signala au monde savant, en 1802, comme la plus ancienne gravure connue.

La *Paix* de Finiguerra représenta dès lors quelque chose de l'orgueil national de deux peuples et son histoire fut enseignée comme un dogme à plusieurs générations.

En 1841, pourtant, le baron de Rumohr, dans une brochure introuvable aujourd'hui[1], essaya de démontrer que Finiguerra n'avait pas inventé l'impression de la gravure en taille-douce. La démonstration fut reprise et accentuée par M. Gaetano Milanesi, dans un article intitulé : *Maso Finiguerra et Matteo Dei. Le nielle du Couronnement de la Vierge restitué à son véritable auteur*[2]. M. Milanesi rappelait que, d'une manière ou de l'autre, les orfèvres avaient l'habitude de tirer des épreuves des ouvrages où ils employaient le burin et que Finiguerra s'était conformé à un usage courant. Ajoutons que ces épreuves devaient surtout servir à conserver ce qu'on appelle aujourd'hui, en termes de commerce, les modèles de la maison. M. Milanesi a fort bien présenté dans son article tout ce qui a trait à l'invention de la gravure ; il a été moins heureux en ce qui concerne l'attribution du célèbre nielle à Matteo Dei. Son argumentation, un peu spécieuse sur ce point, a appelé des rectifications de la part d'un érudit qui compte pourtant parmi les adversaires les plus déterminés de Finiguerra, M. Paulowski[3].

La même année, au moment où paraissait l'article de G. Milanesi, Eugène Dutuit publiait le tome Ier du *Manuel de l'amateur d'estampes :* il y fit subir à la découverte de Zani, aux textes de Vasari, Cellini, Gori, etc., l'examen le plus rigoureux ; il vérifia le poids du nielle et, le trouvant en désaccord avec les comptes du registre des marchands, en arriva

1. Von Rumohr, *Untersuchung der Gründe für die Annahme dass Maso da Finiguerra, Erfinder des Handgriffes sei, gestochene Metallplatten auf genässtes Papier abzudrucken* Leipzig, 1841, 60 p. in-8°.
2. *L'Art*, 1884, t. XXXVI, p. 66.
3. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. I, 2^e^ partie, p. 19 et p. 30.



Fig. 1



Fig. 2.

Le Couronnement de la Vierge

Fig. 1. Nielle de Florence, attribué à Maso Finiguerra. — Fig. 2. Épreuve en soufre du British Museum

à des conclusions qu'il s'abstint de formuler d'une façon positive, « par condescendance, dit-il, pour une opinion longtemps accréditée ».

Le compte du registre des marchands indique pour la *Paix* d'argent dorée, niellée et émaillée, payée à Maso Finiguerra, un poids correspondant, selon Dutuit, à 1.865 de nos grammes.

La plaque niellée du *Couronnement de la Vierge*, actuellement au musée du Bargello, pèse 107 grammes; la monture de vermeil, dans laquelle elle est enchâssée, en pèse 1.073; soit 1.180 grammes en tout.

Malheureusement cette monture en vermeil est de la fin du XVIe siècle, et le seul fait qu'elle est d'un style postérieur de cent ans, au moins, à celui de la plaque niellée, rend inutile toute comparaison entre les différents chiffres que nous venons de citer. On suppose que la monture d'origine a disparu en 1529, lorsque les Florentins, pour subvenir à des frais de guerre, firent fondre une grande quantité de pièces d'orfèvrerie, comme le raconte Vasari dans la vie de Pollaiuolo.

En 1894, M. Kristeller, dans un article très documenté sur les nielles [1], reproduisit le *Couronnement de la Vierge*, sans prendre sur lui d'en désigner l'auteur et, en 1898, dans la publication d'une *Chronique florentine illustrée par Maso Finiguerra*, M. Sidney Colvin [2], adoptant les conclusions de MM. de Rumohr, Milanesi et Dutuit, y ajouta des arguments tirés du style même de la *Paix*, plus voisin, dit-il, des compositions idéalistes de Filippo Lippi que des dessins réalistes de Finiguerra. En 1907, M. le Dr Marc Rosenberg [3], dans une étude où il a condensé tout ce que l'on sait sur l'art du nielle, traite le *Couronnement de la Vierge* comme une œuvre de Matteo di Giovanni Dei. En 1908, enfin, M. le Dr Lehrs, en tête d'un ouvrage auquel il a consacré vingt-cinq années de son existence et qui restera comme un témoignage parfait de sa compétence et de son érudition, déclare que l'origine de la gravure en taille-douce est encore entourée de l'obscurité la plus profonde et que, de Sandrart à Heinecken, Murr et Zani, les récits fabuleux des vieux auteurs se valent.

C'est ainsi que Zani, dont la découverte, célébrée sur le mode lyrique,

1. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1894, t. XV, p. 94 et suiv.
2. Sidney Colvin, *A Florentine picture chronicle*, *by Maso Finiguerra*. London, 1898.
3. Marc Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiede Kunst, auf technischer Grundlage. Abteilung : Niello*. Darmstadt, 1907.

avait eu un retentissement énorme, a fini par tomber dans un fâcheux discrédit. Trop heureux de trouver dans l'épreuve sur papier du *Couron-*

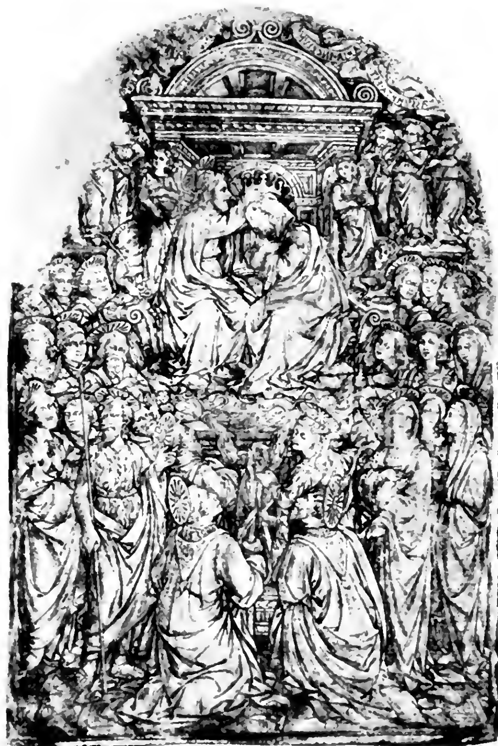


Fig. 3. — Le Couronnement de la Vierge
Épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale.

nement de la Vierge la confirmation providentielle du texte qui attribue l'invention de la gravure à un Florentin, le vieil abbé avait allègrement établi entre Finiguerra, Vasari, le nielle du Bargello et l'estampe de Paris,

un accord accepté d'emblée par ses contemporains. Toute la partie fantaisiste de ce rapprochement est, nous le répétons, imputable au *Thesaurus veterum diptychorum* de l'abbé Gori.

Dans le chapitre touffu qu'il a consacré à la *Paix* de Finiguerra, Dutuit, avec des réticences désobligeantes, laisse entendre que Zani est capable d'avoir capté et gardé soigneusement pour lui une pièce de nature à infirmer sa découverte[1]. Plus tard, un iconographe, exagérant la malveillance, insinuait devant l'estampe que, pour plus de sûreté, Zani l'avait sans doute apportée lui-même au Cabinet de Paris ! Ces deux accusations ont trouvé place dans des ouvrages de vulgarisation, et c'est d'autant plus regrettable qu'elles vont à l'encontre de documents connus et publiés depuis longtemps. Le lecteur se rendra compte de leur inanité s'il veut bien prendre la peine de parcourir les notes justificatives qui suivent :

L'épreuve du *Couronnement de la Vierge* faisait partie de la collection de l'abbé de Marolles, cédée au Cabinet du roi en 1667, — cent trente ans avant la découverte de Zani. Elle est mentionnée dans l'inventaire détaillé de cette collection, rédigé vers 1700, et conservé au Cabinet des estampes sous la cote Ye. 18, page 21, § 6. Son titre a été souligné au crayon, et dans la marge on lit, au crayon également, de l'écriture bien reconnaissable de Duchesne : *par Maso Finiguerra*. Duchesne, témoin de la découverte de Zani, a raconté comment le conservateur Joly fit aussitôt retirer la précieuse pièce de la collection de Marolles (elle était collée sur la page 45 du recueil intitulé : *Vieux maistres*, t. III), pour la faire monter à part (1797). En 1807, Joly la fit encadrer et exposer ; Duchesne, devenu conservateur, à son tour, en 1839, et jugeant sans doute que la *Paix* de Finiguerra était présentée d'une façon trop modeste, lui fit faire le cadre romantique où elle est encore aujourd'hui.

On voit suffisamment que Zani n'a pas introduit au Cabinet des estampes l'objet de sa découverte. L'accusation formulée par Dutuit n'est pas plus fondée. Il s'agit du dessin exécuté d'après la fameuse *Paix* en 1732, envoyé par Gaburri à Mariette et racheté, après la mort de ce dernier, par le marchand d'estampes Alibert, chez qui Zani le retrouva. Voici ce qu'en dit Dutuit[2] :

Zani a fait connaître sa découverte après avoir vu le dessin envoyé en 1730[3] à Mariette, mais il ne l'a communiqué, ni à M. de Joly, conservateur des estampes, ni à

1. Dutuit, *Manuel*, t. I, p. 19.
2. *Ibid.*
3. La lettre annonçant l'envoi du dessin est du 4 octobre 1732.

M. Denon. Ceux-ci, non plus, ne l'ont pas réclamé : Zani s'est bien gardé de le montrer, *surtout* s'il y avait une note de Mariette qui pouvait contredire son opinion,



Fig. 4. — L'Abbé Zani étudiant l'épreuve du Cabinet des estampes.
Gravure de Denon.

et *enfin* si, comme le prétend Vitali, acquéreur du dessin après la mort de Zani, cette pièce était de nature à prouver que l'estampe n'avait pu être tirée sur la plaque

du musée des Offices, nous nous expliquons très bien que l'abbé Zani, qui, pour illustrer son livre, devait désirer une grande découverte, se soit hâté d'acheter le dessin qui était chez Alibert.

Citons, avant toute autre explication, le récit des faits donné par l'abbé Zani lui-même en 1802, et rappelons qu'il n'a jamais appelé la moindre rectification, ni de la part des personnages qu'il nomme, ni de la part de Duchesne qui a raconté *de visu* comment les choses se sont passées.

Zani explique qu'il a retrouvé le dessin et qu'il en a reconnu le sujet; Alibert lui en indique la provenance, et toute la correspondance de Mariette et de Gaburri revient à l'esprit de l'abbé, qui ajoute :

Le généreux marchand tint à me faire cadeau du dessin, et, aussitôt, je volai au Cabinet national, pour le comparer à l'estampe; je reconnus, par la similitude des figures, des expressions de physionomies, des draperies, des dimensions, par ce fait même que l'estampe était en contre-partie du dessin, par la surprenante beauté du tout, enfin, je reconnus, dis-je, que mon œil n'était pas dupe de mon imagination et que ma joie était raisonnable.

Je n'attendis pas un moment pour faire connaître ma découverte, — *di far nota la mia scoperta*, — à M. Joly, l'homme le plus aimable que je connaisse, le très digne garde de ce Cabinet, à ses subordonnés, et à plusieurs amis, parmi lesquels le célèbre M. De Non, qui voulut graver mon portrait, la loupe à la main, dans l'attitude que j'avais pour examiner l'estampe[1].

Zani était sourd, asthmatique, et s'était fait surtout remarquer par le silence et l'immobilité qu'il gardait durant des séances entières. A peine eut-il identifié sa pièce, qu'il stupéfia tout le monde par un accès d'agitation fébrile, et Duchesne a raconté combien on eut de mal à comprendre le mélange d'italien, de français et de latin, par lequel l'abbé essayait d'expliquer sa découverte; il s'exprimait d'autant plus mal que la joie le suffoquait.

Pour accuser l'abbé Zani, Dutuit a été obligé d'entasser en quinze lignes beaucoup d'invraisemblances : il raisonne sur des notes qui se trouvaient *peut-être* autour d'un dessin qu'il n'a pas vu et il prête à Denon et à Joly une crédulité tout à fait ridicule et contraire à ce qu'on sait de leur caractère; la circonspection de Joly avait été singulièrement aiguisée par les vicissitudes, et Vivant Denon n'a jamais passé pour un naïf. Ces deux

1. Zani, *Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno*, p. 51. Parme, 1802.

personnages ont certainement prêté au récit de l'abbé Zani l'attention la plus courtoise, mais il est invraisemblable qu'ils aient donné, sur ce simple exposé, un acquiescement qui mettait en jeu leur compétence. Dutuit ne tient compte, ni des autres spectateurs de la scène, ni d'Alibert que, logiquement, l'abbé aurait dû tenir caché en même temps que le dessin, et il oublie surtout que Zani n'avait pas d'autre moyen de démonstration que ce dessin, dont il a bien été forcé de se servir.

Les partisans de Finiguerra et ses adversaires ont été très étonnés que P.-J. Mariette n'ait point laissé de note sur l'épreuve du *Couronnement de la Vierge*; les uns ont pensé que le célèbre amateur n'avait pas reconnu la pièce; les autres, qu'il avait gardé volontairement le silence à ce sujet. L'absence d'une note précise ne nous empêche pas : 1° de constater que Mariette a vu la fameuse estampe; 2° de connaître son opinion très claire sur la découverte attribuée à Finiguerra.

1° Mariette avait été chargé, en 1735, d'effectuer le récolement des estampes du roi; il y procéda avec l'assistance de Charles Coypel, récemment nommé garde du Cabinet, et celle de l'abbé Jourdain, bibliothécaire. Le procès-verbal de chaque séance est signé des trois commissaires, chaque feuillet de l'inventaire est paraphé par eux. Ce document très précis[1] nous apprend que, le mercredi 5 octobre 1735, « à trois heures de relevée », Mariette a pointé les 489 pièces contenues dans le recueil de Marolles, intitulé : *Vieux maistres*, tome III. L'épreuve du *Couronnement de la Vierge* était collée, avec d'autres gravures anonymes, sur la page 45 de ce volume.

2° L'opinion de Mariette sur la découverte de Finiguerra se dégage très suffisamment de sa correspondance.

Le 28 janvier 1732, il écrit à son ami Gaburri :

J'ai une pleine connaissance de la collection du prince Eugène, puisque je l'ai mise en ordre et que j'en ai fait un catalogue très ample : il n'y a certainement rien de Finiguerra, ni dans celle du roi, qui est très belle, surtout dans la classe des estampes gravées par les vieux maîtres[2].

C'est tout ce qu'on a cité de Mariette dans cette longue discussion. La

1. *Bref état des estampes du roi* (1735), p. 20 (Cabinet des estampes, Ye 15a).
2. Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, 1757, t. II, p. 264.

phrase a surtout frappé Duplessis, parce qu'elle est, dit-il, de 1731, et qu'en 1730 Mariette s'était fait envoyer par Gaburri une copie dessinée de la célèbre *Paix*. Malheureusement pour Duplessis, la lettre de Gaburri annonçant l'envoi du dessin est postérieure à celle de Mariette : elle est du 4 octobre 1732 et elle a été publiée en 1856.

Le 24 mai 1732, Mariette écrit de nouveau à Gaburri :

Je voudrais aussi avoir de vous quelque lumière sur l'invention de la gravure, si elle est née à Florence par le moyen de Maso di Finiguerra, parce que ce qu'en dit le Vasari ne me paraît pas bien prouvé, puisqu'on voit les gravures des vieux maîtres allemands avec des dates antérieures à toutes les estampes gravées en Italie, au moins à celles que j'ai vues. A vrai dire, je n'en ai pas encore vu dudit Maso, ni de Baccio Baldini... Il faudrait en voir de ce Maso, pour décider qui en est l'inventeur; quant à présent, j'ai une forte prévention contre lui. Faites-moi donc le plaisir de me dire si vous avez vu quelques-unes de ses gravures à Florence, où il a travaillé. Je ne comprends point le passage de Vasari dans lequel il raconte la manière dont se découvrit le nouveau secret. Vous m'obligeriez beaucoup si vous pouviez m'aider à éclaircir cet endroit de son livre[1].

Duchesne, qui abondait dans le sens de Vasari, n'a pas cité cette lettre, mais il la connaissait fort bien, puisque c'est à elle que, par une amusante confusion de chiffres, il a renvoyé ses lecteurs (*Essai sur les nielles*, p. 55, note).

Le 4 octobre 1732, Gaburri répond à Mariette[2] que, pendant quatre mois, il a cherché des gravures de Finiguerra sans en trouver une; à défaut d'estampes, il envoie la copie de l'une des *Paix* conservées au baptistère de Saint-Jean.

Vasari, dit-il, fait mention de ces *Paix* et Philippe Baldinucci en parle dans l'avant-propos de son *Traité de l'art de graver sur cuivre*. Elles ne sont cependant pas toutes deux l'œuvre de Maso di Finiguerra, puisque l'une est l'ouvrage de Matteo di Gio Dei, orfèvre également, et l'autre seulement est du susdit Finiguerra.

Derrière le dessin, vous trouverez écrit le nom de l'auteur et, en outre, je vous envoie, avec le dessin, toutes les notices sur ces *Paix*, lesquelles notices sont dans les archives de l'œuvre de Saint-Jean. Elles m'ont été courtoisement communiquées par le très érudit Dr François Gori, prêtre si respectable, qui a publié tant de savants ouvrages.

C'est donc bien à tort, on le voit par cette lettre, que M. Milanesi a

1. Bottari, *Raccolta di lettere...*, t. II, p. 230-231.
2. Lettre publiée par J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs*, t. II, *Amateurs français. P.-J. Mariette*, Paris, 1856, p. 314.

écrit dans l'*Art* 1884, p. 73) : « Mariette possédait un dessin de la *Paix*, il le croyait original ». Mariette s'est intéressé aux notices communiquées



Fig. 5. — P. J. Mariette.

Gravure d'Aug. de Saint-Aubin d'après C.-N. Cochin.

par François Gori ; mais, dans sa lettre de remerciements à Gaburri (29 mai 1733), il ne dit pas un mot des réflexions que ces notices ont pu

lui suggérer sur les origines de la gravure. Cette lettre signale un recueil de dessins de Finiguerra :

Je suis infiniment satisfait de l'explication de M. Gori sur la valeur et le poids de la *Pace* de Maso Finiguerra. Je savais bien qu'il y avait dans la collection du Grand-Duc un volume entier de dessins de cet habile graveur. M. Bianchi me le fit voir, il y a quatorze ans, lorsque je passai à Florence, mais alors je n'étais pas aussi curieux que je le suis à présent de découvrir tout ce qui appartenait à la gravure, ce qui fit que je regardai tous ces dessins superficiellement [1].

Les lettres de Mariette que l'on vient de lire ont été publiées depuis 1757. Dans une lettre du 23 juillet 1766, à Gérard Meermann, le vieil amateur parisien montre que les arguments de Gori ne l'ont pas convaincu et qu'il croit de moins en moins au récit de Vasari. Cette lettre a été découverte dans le Museum Meermanno-Westreenianum, à la Haye, par M. Maurice Tourneux, qui a eu l'extrême obligeance de nous la signaler :

Par tout ce que vous venez de lire, vous vous apercevrez aisément que je suis fort éloigné d'embrasser l'opinion de Vasari, ni que j'attribue, avec lui, aux Italiens la gloire d'avoir les premiers entamé le cuivre avec le burin et d'en avoir tiré des estampes. J'ai fait faire des recherches à Florence au sujet de Maso Finiguerra et je n'en ai rien obtenu de satisfaisant : j'y ai fait dessiner cette *Paix* dont parle le Vasari j'en ai le poids, le prix qu'elle a coûté, le temps qu'elle a été fabriquée, mais tout cela ne me rend pas plus savant par rapport à l'objet qui m'intéressait et qui était l'invention de la gravure sur cuivre et le moyen d'en avoir des épreuves par la voie de l'impression (p. 25).

Je ne crois pas, ajoute-t-il (p. 27), qu'il y ait dans l'histoire des arts aucun fait aussi difficile à écrire que celui-ci. Le Baldinucci, qui l'a entrepris, n'est rien moins que superficiel : il manque de critique, ainsi que tous ceux qui ont traité depuis lui la même matière [2].

Cette réflexion paraît viser, en même temps que les autres, les travaux du « très érudit Dr François Gori ».

François COURBOIN.

(*A suivre.*)

1. *Raccolta di lettere sulla pittura*..., 1757, t. II, p. 314.
2. Paris, Société des Bibliophiles français, *Mélanges*, 1903, t. II, p. 24, pièce n° 7.

———



UN NOUVEAU NATTIER AU MUSÉE DE VERSAILLES

LE PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA

Le musée de Versailles s'enrichit parfois d'œuvres d'art intéressantes du XVIIIe siècle; mais, comme ses ressources d'acquisition sont modestes, il doit compter un peu sur le hasard des découvertes. Tout récemment, un très beau Largillière sortait d'une réserve pour être reconnu comme le portrait du comte de Vauban, gouverneur de Béthune et neveu du grand maréchal; et le public verra bientôt, dans les nouvelles salles qui se préparent, un médaillon ignoré de Marie-Antoinette, qui provient de l'atelier de Pajou et apporte une note curieuse dans l'iconographie de la reine. Nous avons à présenter aux lecteurs de la *Revue* une œuvre plus importante : le portrait original, signé et daté, de la reine Marie Leczinska par Nattier. Les érudits ont vainement cherché cette toile célèbre, qu'on pouvait croire à jamais perdue, et dont une ou deux précieuses répliques attestaient par avance la beauté. Elle a été retrouvée au lycée de Versailles, où la recouvrait une épaisse couche de

crasse et de poussière; la signature est apparue au nettoyage, et l'œuvre vient de reprendre sa place dans le château où elle fut esquissée en 1748.

Nattier venait de peindre, l'été précédent, à l'abbaye de Fontevrault, les trois filles de France qui y faisaient leur éducation. Ce sont les plus délicieux morceaux de Versailles, Mesdames Victoire, Sophie et Louise. Ils avaient été destinés à la reine, à qui Louis XV, mari détaché, mais parfois galant, les avait offerts en surprise [1]. Marie Leczinska en fut si ravie qu'elle consentit à demander à Nattier sa propre image. Depuis que La Tour avait fixé ses traits aimables et sans beauté sous la fanchon de dentelles, elle n'avait point voulu poser à nouveau; et Carle Vanloo, pour le somptueux portrait officiel, avait dû se borner, comme en convient le livret du Salon, à transporter sur la toile la tête étudiée par La Tour [2]. Nattier fut plus heureux, grâce à la reconnaissance d'une mère. Il fit d'elle son dernier portrait, sa coquetterie n'ayant pas voulu vieillir pour la postérité au delà de ses quarante-cinq ans.

Marie Leczinska exigea de l'artiste une composition simple, dénuée de tout appareil mythologique, et même privée des ressources du « grand habit » imposé d'ordinaire aux reines pour les toiles importantes. Mme Tocqué dit, dans la vie de son père, qu'il « ne put sortir de la simplicité dans l'exécution de ce tableau, parce qu'il avait reçu l'ordre exprès de la reine de ne la peindre qu'en habit de ville ». Il y travailla tout le mois d'avril, dans cette grande chambre à coucher de Versailles, où se passaient la plus grande partie des journées de la reine et les actes principaux d'une vie de représentation, dont elle acceptait de bonne grâce toutes les charges.

Elle préférait pourtant l'intimité, et son portrait nous révèle tous ses goûts. Comme elle a bien servi les intérêts de l'artiste, en l'obligeant à se libérer de sa manière! La robe est de velours rouge bordée de fourrures; une « marmotte » de dentelle noire est posée sur un bonnet, dont la dentelle blanche se répète aux manches et au corsage. La reine, assise dans un fauteuil fleurdelisé, la tête légèrement tournée vers sa droite, a le bras gauche posé sur le livre ouvert des Évangiles. On oublie ce qui reste

1. Ces trois tableaux, commencés à Fontevrault en septembre 1747, n'ont été livrés qu'en mars suivant et portent sur la toile la date de 1748.

2. Voir dans la *Revue* l'article de M. Georges Lafenestre sur le tableau de Vanloo, t. II, p. 137.



de conventionnel dans l'arrangement général, comme la draperie vert sombre qui se suspend dans le fond à des colonnes : on se sent en présence d'une attitude naturelle, où l'expression morale est parfaite. La femme, qui semble interrompre sa lecture pieuse pour écouter la causerie d'un Moncrif ou d'un Tressan, se révèle intelligente et fine, ouverte aux choses de l'esprit, et surtout attachante par sa bonté. On devine ici l'âme elle-même, par un bonheur rare chez Nattier et que méritait sans doute le modèle.

Le tableau eut un grand succès à l'exposition de 1748, même auprès des critiques qui n'aimaient point la manière de Nattier. Mariette, on le sait, le préférait aux portraits de Mesdames, selon lui trop vantés[1]. En Lorraine, le roi Stanislas se réjouissait d'entendre louer l'image de sa chère fille. Il chargeait Hulin, son ministre à la cour de France, d'en obtenir une réplique. Les prétentions de l'artiste l'en détournaient : « Le temps des quatre mois, écrivait-il, répugne à ma naturelle impatience et le prix excessif à mon économie. Quand le public aura été rassasié de le voir, j'attendrai à le faire copier par quelqu'un à meilleur marché. Ainsi, vous pouvez remercier M. Nattier et lui dire que, quand je serai à Versailles, je pourrai l'employer à tirer un original que j'aimerais mieux qu'une copie[2]. »

La reine était elle-même si contente de son portrait qu'elle en commandait deux répliques de la main du peintre, destinées à deux personnages particulièrement chers à son cœur, Maurepas et Paris-Duverney[3]. L'une d'elles, d'une qualité très fine, est sans aucun doute chez M. le duc de Fezensac. La seconde pourrait être l'exemplaire bien

1. « Celui qu'il a fait de la Reine, et qu'on a vu exposé au Salon des Tuileries en 1748, m'a paru un de ses meilleurs ouvrages et que je mets fort au-dessus des portraits des dames de France qui, pourtant, ont eu un grand succès » (*Abecedario*, t. IV, p. 59).

2. Lettre du 21 septembre 1748 (Archives Czartoryski, à Cracovie).

3. Voici le texte du mémoire donné par M. Fernand Engerand (*Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, p. 336) :

« Mémoire de portraits ordonnés par la Reine au sieur Nattier, peintre ordinaire du Roi.

« *Le Portrait de la Reine*, fait à Versailles, au mois d'avril 1748. Ce tableau est sur toile de 4 pieds et demi de haut sur 3 pieds et demi de large. Il est orné et très fini. Pour ce. . . . 3.000 livres.

« Plus deux copies de même grandeur, expressément recommandées par la Reine audit sieur Nattier pour être faites par lui-même, dont une a été donnée à M. le Comte de Maurepas et l'autre à M. Paris du Verney. Pour lesquelles copies, la somme de. . . . . 2.400 livres. »

Ce mémoire fut réduit de 500 livres, et le paiement fait à l'artiste, le 28 mars 1752 (exercice 1748).

connu du musée de Dijon[1]. Plusieurs copies de l'époque se trouvent en diverses collections, et j'en ai rencontré jusqu'en Pologne. On doit une mention spéciale à celle que la reine a fait faire pour son ami le président Hénault : par une attention spirituelle de la donatrice, ce sont des essais de philosophie et non plus le livre sacré qu'indique le titre courant du volume ouvert devant elle[2]. Le musée de Versailles possède, dans la chambre de la reine, un exemplaire beaucoup plus grand et dans lequel les variantes sont considérables[3]. Sur la console, par exemple, la couronne royale se trouve à côté du livre, posée sur un coussin. Hormis dans la partie centrale, c'est un tableau tout différent et remanié, comme il arrivait souvent, par un copiste du service des Bâtiments du Roi.

C'est ce tableau, d'une exécution médiocre et dont la composition même n'appartient pas tout entière à Nattier, que le roi Louis-Philippe avait attribué à son musée de Versailles, alors qu'il laissait envoyer au lycée royal de la ville le magnifique original. On n'attachait alors aux œuvres de Nattier que fort peu d'intérêt : c'était l'époque où les plus beaux Nattier n'atteignaient jamais trois cents francs en vente publique[4]. Les chefs-d'œuvre que nous avons remis en honneur étaient relégués dans les attiques, souvent même hors de la vue du public. Le portrait de la reine n'échappait pas à ce dédain. Inventorié au Louvre, en 1832, et évalué à la somme de 200 francs, il était remisé au Grand Trianon, d'où une décision administrative de 1836 l'expédiait au proviseur du lycée de Versailles pour orner ses appartements[5]. L'attribution d'un

1. Reproduit par M. L. Gonse dans *les Chefs-d'œuvre des musées de France (peinture)*, p. 113. Le premier tableau est reproduit dans notre *Nattier, peintre de la cour de Louis XV*, p. 79.

2. Cette toile appartient aujourd'hui à Mme la comtesse E. de Pourtalès. (Paul Mantz en cite une, donnée probablement par la reine à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, qui se trouvait au château de Buzet et passait pour être de Prévost, un des copistes connus des Bâtiments du Roi. Une copie est payée 500 livres à Prévost, en 1750.)

3. Ce tableau est identifié à tort, dans la publication de M. Engerand, avec une des deux répliques de 1748.

4. V. les prix de la vente Cypierre (1845), cités dans notre livre sur Nattier, p. 130.

5. D'autres tableaux importants reçurent la même destination et coururent, il faut le dire, les mêmes dangers. Au cours de la négociation pour le retour du Nattier aux Musées nationaux, dont M. André Pératé avait pris l'heureuse initiative, il avait reconnu au lycée trois tableaux décoratifs en très mauvais état, représentant les Génies de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qui pouvaient être attribués à Natoire. La restauration de ces toiles, confiée en même temps que le nettoyage du Nattier à M. Durandeau, a fait apparaître, en effet, deux signatures et la date de 1748 sur un des tableaux. Ces charmants ouvrages, dignes d'être comparés à des compositions analogues de Boucher, trouveront prochainement leur place dans les appartements de Versailles dont ils paraissent provenir.

portrait de Marie Leczinska à cet établissement d'instruction se justifiait par les origines de l'édifice : le lycée, qui s'appelle aujourd'hui lycée Hoche, occupe, en effet, l'ancien couvent des Ursulines que la reine avait fondé[1]. Nous trouvons cependant qu'on aurait pu lui réserver une image moins précieuse.

La célébrité de l'œuvre de Nattier au XVIIIe siècle est attestée de bien des façons. La gravure de Tardieu, exécutée sept ans après, est le chef-d'œuvre de cet artiste et l'un des meilleurs burins du temps. La légende porte qu'il a été « présenté à la reine par son très humble et très obéissant serviteur Nattier, en 1755 ». Gaucher a gravé le même portrait, en médaillon seulement, en tête de page de l'*Abrégé chronologique* du président Hénault (1765). Jouffroy, peintre du roi de Pologne, en fit, en 1760, une petite copie arrangée, sous verre, qui a dû appartenir à Marie Leczinska elle-même. On se servit à plusieurs reprises, aux Gobelins, de ce portrait pour reproduire par la tapisserie les traits de la femme de Louis XV ; il existe notamment deux beaux médaillons signés de Cozette, l'un en 1750, l'autre en 1769, qui font pendant à des médaillons du roi[2].

A tous égards, la remise au jour de l'original d'un tableau aussi fameux est un événement intéressant pour nos musées. Elle contribuera à ramener un instant l'attention de nos contemporains sur cette figure de reine un peu oubliée et traitée, d'ordinaire, avec un dédain exagéré que l'histoire ne justifie pas.

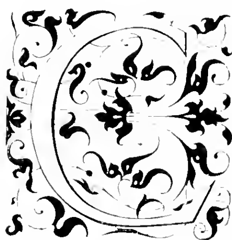
PIERRE DE NOLHAC

1. Nous devons remercier M. le proviseur Crevaux et la commission administrative du lycée Hoche, pour la bonne grâce qu'ils ont mise à rendre ce tableau au public.

2. Le premier appartient à la Chambre de commerce de Bordeaux. Le second, exécuté pour l'École militaire, paraît être celui qui fait partie de la collection de M. Félix Doistau. Tout le dossier de ces reproductions est réuni par M. Maurice Fenaille, dans l'*État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, XVIIIe siècle*, 2e partie (Paris, 1907), p. 312-317.



QUELQUES PRIMITIFS DU CENTRE DE LA FRANCE[1]



ERTES, l'auteur du polyptyque de Montluçon n'était pas un grand clerc en matière de dessin, surtout en ce qui regarde la physionomie de ses personnages : il avait dans la main deux formules, une pour les profils, — très accentués et d'ailleurs fort laids, — qu'il emploie surtout pour les hommes, et l'autre pour les trois-quarts, assez plaisants, en dépit de l'exagération du nez dans la figure poupine des femmes. Deux ou trois fois, on trouve des visages ronds, vus de face, sans caractère d'ailleurs, et toujours réservés à des figures de second plan. On jugera, par suite, si l'artiste était mal préparé à portraiturer un donateur : il a pourtant su donner quelque expression à son effigie du seigneur de Lâge, agenouillé au dernier panneau du polyptyque, en une pose raide et figée, qui est celle de presque tous les personnages de ce tableau.

Ce n'est pas à dire que la peinture soit dénuée de vie : l'artiste suppléait à l'habileté par l'observation minutieuse, et si la plupart des panneaux sont remplis d'attitudes convenues, par contre, celui de *la Naissance de la Vierge* (fig. 1) est une scène de genre parfaitement réussie, où chaque détail est observé, et chaque geste naturel. Là encore, comme Jean de Montluçon dans les miniatures du calendrier que nous avons examiné précédemment, l'auteur s'est affranchi des données conventionnellement admises pour l'Annonciation, la Présentation et autres scènes analogues : le contact direct avec la nature a donné à sa verve une occasion de se déployer librement, et le résultat ne s'est pas fait attendre.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 113.

D'autres fois, le peintre a usé d'un artifice heureux, pour donner à ses tableaux la vie qui leur manquait : il les a, nous l'avons vu, encadrés de paysages vrais, des paysages qu'il avait sous les yeux, à Montluçon



Fig. 1. — Nativité de la Vierge

Panneau du polyptyque de Montluçon.

même ; et ces aspects ont été reproduits d'une façon si fidèle, que nous pouvons encore aujourd'hui reconnaître certains d'entre eux, qui n'ont pas, ou presque pas, changé depuis la fin du XVe siècle.

Le peintre du polyptyque de Montluçon est donc surtout un excellent paysagiste, infiniment plus à l'aise pour traduire la fuite de la campagne

jusqu'à l'horizon, les collines couronnées de châteaux, les rivières serpentant dans la plaine, que les personnages de premier plan : c'est un miniaturiste que déroutent les grandes figures, mais qui devait être passé maître dans les minutieuses images des livres d'heures. Français? Nous en sommes persuadé, et pouvant être compté parmi les primitifs du Centre; certes, nourri d'influences flamandes qu'il oublia parfois, et heureusement, au spectacle des sites et des coutumes du Bourbonnais. Et ce qui fait que nous ne croyons pas trop nous avancer en parlant ainsi, c'est qu'en examinant attentivement les ornements brodés d'or, sur la bande supérieure et sur la bande inférieure de la robe de la Sibylle Libyque (fig. 2), il est facile d'y reconnaître un monogramme, qui pourrait bien être celui du peintre. On y voit distinctement, trois fois reproduit, un M, dont le premier jambage, un peu détaché, a la forme d'un J. Ne serait-ce pas la marque de Jean de Montluçon?

C'est également d'un Français, et d'un « primitif du Centre », qu'est un livre d'heures appartenant à M. le comte Paul Durrieu. Le possesseur actuel fait à son sujet de très intéressants rapprochements avec le livre d'heures de Jean de Montluçon, ainsi qu'on va pouvoir en juger par la description de son manuscrit qu'il a bien voulu rédiger à notre intention.

« Il s'agit d'un livre d'heures d'origine française, datant, d'après le style des images et l'écriture, des environs de l'année 1500. Le format est analogue à celui d'un grand in-8°; la reliure, ancienne, est en velours vert.

» Ce volume est malheureusement incomplet aujourd'hui, et les lacunes que l'on déplore dans les feuillets consacrés au calendrier ne permettent pas de dire à l'usage de quel diocèse il se rapporte; mais son contenu est identique à celui que l'on rencontre habituellement dans les livres d'heures français du xve siècle.

» Le personnage pour qui le manuscrit a été exécuté est représenté dans une très belle miniature à pleine page (reproduite ici, fig. 3), qui le montre, armé de toutes pièces, mais tête nue, à genoux, en prière, devant l'Enfant Jésus que tient la Vierge, assise dans une église de style gothique, entourée d'anges. Ce personnage porte une cotte d'armes blasonnée : d'azur à la fasce d'or, accompagnée de trois rais de comète. Ces armoiries sont celles de la famille Coneau, fixée en Bourgogne et dans

les régions voisines, à laquelle appartenait Guy Comeau, qui fonda, en 1495, une chapelle dans l'église de Pouilly-en-Auxois, et d'où sont sortis les seigneurs de Créancey, de Beaune, de la Louchère, etc.

» Toutes les pages du volume sont accompagnées de bordures dans le style français de la seconde moitié du xve siècle, et dans ces bordures se trouvent les initiales I. N. ou N. I. jointes ensemble, qui visent évidemment le même personnage.

» Dans l'état actuel, le manuscrit comprend un certain nombre de miniatures à pleines pages, plus quelques figures de plus petites dimensions insérées dans le texte. Les images à pleines pages sont placées au milieu de riches encadrements d'une conception souvent originale, parfois ornés de figures d'enfants en manière de *putti* et dont les éléments architectoniques appartiennent au style de la Renaissance, tel qu'il apparut en France sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII.

» Trois de ces images, au début du volume, représentent trois évangélistes (la page qui portait le quatrième a été enlevée). Par l'arrangement général, les types des têtes, le caractère de l'exécution, elles rappellent beaucoup les miniatures du célèbre livre d'heures de l'Arsenal, dont une porte la signature de Jean de Montluçon. Deux ou trois des peintures suivantes prêtent à une observation analogue.



FIG. 2.
AUGUSTE ET LA SIBYLLE.
Panneau du polyptyque
(Montluçon).

» Au contraire, d'autres images des heures de Comeau, tout en se rapprochant des précédentes, sont d'une exécution encore meilleure. Tel est le cas pour la grande page mentionnée plus haut, où l'on voit le premier possesseur en prière devant l'Enfant Jésus et la Vierge; tel est encore le cas pour une *Visitation* reproduite ici comme la précédente (fig. 4), et pour une *Descente de croix*

dont la composition semble trahir une certaine imitation de l'art italien.

« Dans leur ensemble, les miniatures constituent une œuvre originale et attachante, où se révèle, malgré des défauts partiels, la personnalité d'un véritable artiste. »

Mais alors que les unes, les plus faibles, se rapprochent de celles du manuscrit de l'Arsenal, les autres, très supérieures, sont beaucoup plus près d'une autre peinture primitive du Centre que nous allons étudier maintenant.

III

Le triptyque de Mme la princesse de la Tour d'Auvergne est en effet une œuvre supérieurement conçue et magistralement exécutée par un artiste en pleine possession de son métier; il mérite de prendre place parmi les plus remarquables productions de l'école du centre à l'extrême fin du xve siècle.

Ce triptyque, peint sur bois, se compose d'un panneau central arrondi à sa partie supérieure, représentant l'Annonciation, et de deux volets montés sur charnières, où sont figurés à gauche un donateur et à droite une donatrice, accompagnés l'un et l'autre de leurs saints patrons (pl. p. 189). Sa longueur totale, quand il est ouvert, est de 98 centimètres, sa hauteur de 67 centimètres.

La scène de l'Annonciation se passe dans une sorte d'oratoire ouvert à droite et à gauche sur la campagne et dont le toit est supporté par d'élégantes colonnettes carrées. La Vierge, en robe noire à reflets dorés, les mains jointes, les yeux baissés, ses longs cheveux blonds tombant sur ses épaules, est agenouillée à droite, de profil : on aperçoit derrière elle son livre d'heures ouvert sur un prie-Dieu. L'ange, qui porte par-dessus sa tunique une sorte de dalmatique, lui fait face à gauche : il met un genou en terre et incline vers elle un sceptre qu'il tient de la main gauche, tandis qu'il désigne de la droite un phylactère où se lisent ces mots : *Ave, gratia plena, Dominus tecum*. Derrière l'ange, posé sur le carrelage en damier, est un vase d'où jaillit un bouquet de lis, et au fond, une petite fenêtre idéale, laissant voir dans un rayonnement le Père Éternel, duquel émane le Saint-Esprit qui vole vers la Vierge sous la forme d'une colombe.

Au-dessus enfin, dans la partie arrondie du panneau qui figure comme la voûte d'un édifice, est une peinture en grisaille montrant deux angelots



Fig. 3.

Un seigneur de la famille Comeau aux pieds de la Vierge

Miniature d'un livre d'heures français du XVe siècle. — Collection de M. le comte Paul Durrieu.

appuyés sur des bâtons et portant au côté deux écussons aux armes du donateur et de la donatrice

Ces deux personnages sont tous deux agenouillés, les mains jointes, devant des prie-Dieu recouverts d'étoffes à leurs armes. L'homme, qui est sur le volet de gauche, porte un lourd manteau d'étoffe grenat foncé, liseré d'or, fourré de martre zibeline, laissant voir aux manches et sur la poitrine un justaucorps de drap d'or ; debout derrière lui, un saint Jean-Baptiste en robe jaune quadrillée de bistre et en manteau brun, appuie sa main droite sur l'épaule de son protégé et porte, de la main gauche, l'agneau mystique couché sur un missel. Sur le volet de droite, c'est saint Jean l'Évangéliste qui présente la donatrice : il est debout, drapé dans une robe jaune pâle avec des reflets verts et il écarte son manteau, qui est brun doublé de rouge, pour appuyer sur la tête de la dame le calice d'où émergent des dragons verts qu'il tient de la main droite. Elle, vêtue d'une robe de brocart d'or doublé d'hermine, dont le peintre s'est complu à détailler les riches broderies, la tête recouverte d'une coiffe rouge avec broderie d'or, dont les deux brides retombent sur la poitrine, et portant au cou un collier de pierres et un lourd joyau suspendu à une chaînette d'or, joint les mains dans la même attitude que son seigneur, qui lui fait face. Leurs deux visages, vus de trois quarts, sont d'admirables portraits : celui du donateur, rond et plein, ferme et robuste de modelé, avec de surprenants détails dans l'exécution de la bouche et des commissures des lèvres ; celui de la donatrice, plus gracieux, mais aussi solidement construit, aussi expressif et aussi vrai que celui du seigneur[1].

Le fond du triptyque est ouvert sur un vaste panorama. A vrai dire, cette perspective, qui laisse voir une campagne très sommairement traitée, cernée à l'horizon par une chaîne de collines et traversée par une rivière au cours régulier qui peut être l'Allier, n'offre pas l'intérêt documentaire des paysages du polyptyque de Montluçon. Il faut y voir, de la part de

1. Dans la partie supérieure du volet, on lit sur un phylactère

Sacrosainte Vierge mère pucelle,
Bien te monstras a ton seigneur ancelle
Quand son aignel en ce monde apportas,
Dont Gabriel t'annonça la nouvelle
Qui des humains la joie renouvelle,

Puis pour sa mort griesves douleur portas
En ton ame dont bien te déportas,
Ce ton seigneur en tous ses fais supporte,
Priant celui dont souverain portas
Qui lui oevere de Paradis la porte

Sur le volet de droite est un phylactère qui porte ces vers :

Royne regnante en jubilacion,
De tous humains la consolacion
Je présente devant toy ceste dame,
Qui demande par supplicacion,

Par ton moyen celle ou jamez n'eust blame,
Et pour ta sainte Annunciacion
Je te prie que généracion
Avoir puisse au salut de son âme.

l'artiste qui a si remarquablement groupé les personnages de son tableau et donné tant de vérité et de vie aux portraits de ses donateurs, un désir de mettre plus d'unité encore dans sa composition, en faisant dérouler au fond des deux volets et entre les colonnettes du panneau central ce paysage, sacrifié quant aux détails, mais dont la couleur uniforme et neutre, — comme celle du ciel bleu parsemé de petits nuages floconneux, — augmente encore le relief des personnages, si richement peints, des premiers plans.



Fig. 4. — La Visitation.

Miniature d'un livre d'heures français du xvᵉ siècle.

Collection de M. le comte Paul Durrieu.

Pour que rien ne manque à la fortune de ce triptyque, ces personnages nous sont connus et permettent de retrouver approximativement la date où l'œuvre fut exécutée. En effet, quand on ferme les volets on peut lire, à l'extérieur, en petits caractères d'or sur fond bleu, d'une écriture du xviiiᵉ siècle, la note que voici :

Ce tableau, peint pour le plutot l'an MCCCCXCIV et pour le plus tard l'an MDI fut donné par les Peres Cordeliers de Vic-le-Comte, le 27 juillet 1703, a Son Altesse

Eminentissime monseigneur Emmanuel de la Tour d'Auvergne, cardinal de Bouillon, doyen du Sacre College, grand aumônier de France — lequel tableau, peint sur le bois, fermant à volet, représentant dans le fond l'Anontiation; et dans la voûte au-dessus de la corniche d'un édifice d'une belle architecture sont peints deux anges, celuy à droite tenant l'écusson des armes du mary, et celuy à gauche tenant l'écusson des armes de la femme; et sur le volet du côté droit[1], représentant le Prince Jean de la Tour d'Auvergne, comte d'Auvergne et de Bologne, peint au naturel, à genoux sur son prie-Dieu où sont peintes ses armes, et offert à Dieu par un saint Jean-Baptiste; et sur le volet du côte gauche[2], représentant la Princesse, sa femme, Jeanne de Bourbon-Vendôme, femme en premiere noce du Prince Jean de Bourbon, duc de Bourbonnois et d'Auvergne, connetable de France, laquelle Princesse est aussi peinte au naturel, à genoux sur un prie-Dieu où sont peintes ses armes, et offerte pareillement à Dieu par un saint Jean l'Évangéliste — etoit ce tableau que cette princesse, enterree dans l'eglise des Cordeliers de Vic-le-Comte, fondez et bâtie par le père et mère de son second mary, avoit a son prie-Dieu.

Voici donc à la fois la date de l'œuvre et une partie de son histoire, en même temps que les noms des deux donateurs. Mais ce n'est pas tout et le triptyque nous fournit encore d'autres renseignements sur ces origines.

Sur une feuille de papier collée au revers du panneau central, on lit, écrit à l'encre en minuscules du XVIIIe siècle :

La princesse Jehanne de Bourbon-Vendôme, grande tante paternelle d'Henry le Grand, veuve en première noce de Jehan de Bourbon, duc de Bourbonnois, et en seconde noce de Jean de la Tour d'Auvergne, comte de Boulogne, dont le portrait au naturel, aussi bien que celuy de son second mary, est peint dans ce tableau, s'étant prise d'amour, apres sa mort, pour un jeune gentilhomme nourri page dans sa maison, nommé Francois de la Pause, l'epousa publiquement, mais elle ne prit jamais le nom de ce troisieme mary, se nommant toujours jusques à sa mort et même après sa mort, la comtesse de Boulogne, du nom de son second mary. Le contrat de mariage ci-dessous transcrit est du XVII[e] jour de mars de l'an MDIII :

« A tous ceux que ces presentes lettres verront et oiront, Jacques du Puy, escuyer, bachelier en decret, garde et tenant le seel royal, a Montferrand en Auvergne establi, savoir faisons que, par devant notre ame et feal Benoist Boyrier, notaire jure de notre Cour et chancellerie dudit Montferrand, et auquel, quant à ouyr, passer et recepvoir le contenu en ces presentes lettres, nous avons commis nostre pouvoir personnellement establis, noble homme Anne de la Pause, seigneur dudit lieu, pour soy et les siens d'une part, et François de la Pause, son fils, emancipé aussi et heritier de feu Demoiselle Catherine de la Ribe, sa feue mère, pour soy et les siens d'autre part, et tres haute et puissante Madame Jehanne de Bourbon, Douhariere de Bour-

1. A gauche du spectateur, quand le triptyque est ouvert.
2. A droite du spectateur.



École du centre de la France (dernières années du XVe siècle)

Triptyque de Jean de la Tour d'Auvergne et de sa femme Jeanne de Bourbon-Vendôme.

Collection de Mme la princesse de la Tour d'Auvergne.

bonnois, comtesse de Boulogne et d'Auvergne, laquelle fut mariee a tres hault et puissant prince monseigneur Jehan comte de Boulogne et d'Auvergne, dame de ses biens et non etant en puissance de nul homme, ainsi affermée être tray par son serment, pour et les biens a perpetuel d'autre partie; — lesquelles parties de leur bon gre, certaine science pure, franche et liberale volonte et de leur vouloir et consentement, a ete parle et traicte de faire mariage, en nom de Dieu, entre ledit Francois de la Pause d'une partie, et la dite dame Jehanne de Bourbon, d'autre partie, pour le faire et accomplir en face de sainte mere Eglise, ainsi qu'il est de bonne coutume et apartient. Le dit Francois de la Pause a promis de prendre et prant ladite dame Jehanne de Bourbon pour femme et epouse, et ladite dame Jehanne de Bourbon a promis de prendre et prant ledit Francois de la Pause pour son mary et epoux en faveur du dit mariage faire, etc.

Et maintenant reprenons et complétons ces renseignements.

Jeanne de Bourbon-Vendôme, seconde fille de Jean II, comte de Vendôme, fut la troisième femme de Jean II duc de Bourbon et d'Auvergne qui l'épousa en 1487 et qui, étant déjà fort âgé, la laissa veuve le 1er avril 1488. Elle se remaria le 2 janvier 1494 avec Jean III de la Tour, comte d'Auvergne, — celui-là même qui figure sur le triptyque, — lequel mourut le 20 mai 1505. Deux ans après, le 17 mars 1503, elle épousait François de la Pause, baron de la Garde, qui était non pas un de ses pages, mais le fils du seigneur de la Pause qui faisait partie de la maison du comte de Vendome. Les historiens ont insisté sur l'inégalité de cette troisième alliance, relativement aux deux précédentes, et remarqué que pas un des proches parents de la princesse n'assista a son troisième mariage. Elle mourut en 1512, le 22 janvier[1].

De son mariage avec Jean III de la Tour, comte d'Auvergne, elle eut deux filles, dont la plus jeune, Madeleine, épousa en 1518 Laurent de Médicis, duc d'Urbin; l'aînée, Anne, était devenue, en 1515, duchesse d'Albany, par son mariage avec Jean Stuart[2]. Celle-ci mourut en 1524, laissant son héritage a sa nièce Catherine, la future reine de France, Catherine de Médicis, dont la dame du triptyque se trouve être la propre grand'mère.

L'inscription qui figure au revers des volets circonscrit la date de

1. Pour ces indications généalogiques, voir l'*Inventaire des Titres de* [illegible] *Bourbon*, Éd. Lecoy de La Marche, t. II, n° 7788-7790 et suiv., et [illegible], t. II, p. 811 et suiv.

2. D'après Baluze, *Histoire généalogique de la Maison* [illegible] un vitrail de l'église de Vic-le-Comte représentait Jean Stuart, duc d'Albany, et sa femme Anne de la Tour d'Auvergne.

l'exécution de cette peinture entre les années 1494 et 1501, qui sont celles où Jeanne de Bourbon-Vendôme fut mariée à Jean de la Tour d'Auvergne. Il semble pourtant qu'on puisse resserrer encore un peu cet espace de temps, si l'on se rappelle que le comte d'Auvergne fut créé par Louis XII chevalier de son ordre, le jour même de son sacre, le 27 mai 1498 : or, le donateur ne porte point, sur le triptyque, le collier de Saint-Michel, ce qu'il n'aurait pas manqué de faire, si la peinture avait été exécutée postérieurement à sa nomination. L'œuvre s'inscrit donc entre le 2 janvier 1494 et le 5 mai 1498.

On pourrait également s'appuyer sur les deux derniers vers du phylactère déployé au-dessus de la donatrice, pour préciser davantage encore la date de cette peinture. En effet, Jeanne de Bourbon, par la bouche de son saint patron, demande à la Vierge de faire bénir son union :

> .... Et par la sainte Annunciacion,
> Je te prie que generacion
> Avoir puisse au salut de son âme,

ce qui revient à dire qu'elle n'avait pas encore eu d'enfants, quand le triptyque fut commandé : il date donc des premiers temps du mariage de Jeanne avec le comte de la Tour d'Auvergne.

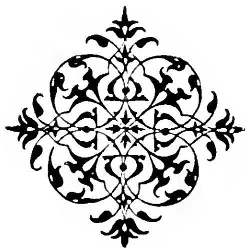
Après avoir orné le prie-Dieu de la princesse, jusqu'à sa mort survenue en 1512, le tableau demeura la propriété des Cordeliers de Vic-le-Comte, dont l'église avait été fondée et bâtie par le père et la mère du second mari de Jeanne de Bourbon-Vendôme, et où d'ailleurs elle avait fixé sa sépulture. Il y resta jusqu'au 27 juillet 1703, date à laquelle les Cordeliers l'offrirent au cardinal de Bouillon, Emmanuel Théodose de la Tour d'Auvergne, grand aumônier de France. C'est ce qui ressort, non seulement des inscriptions figurant au revers du triptyque, mais aussi de l'ouvrage auquel ces indications sont empruntées : *l'Histoire généalogique de la maison d'Auvergne* de Baluze, où l'on trouve une gravure d'après ce tableau. Que devint-il ensuite ? On ne sait.

Ce fut seulement entre 1872 et 1874 qu'il reparut en vente publique à Paris : il y donna lieu à une assez vive compétition entre le duc d'Aumale et l'archevêque de la Tour d'Auvergne, agissant au nom de son pupille et neveu, le prince de la Tour d'Auvergne, qui l'emporta finalement ; il

est actuellement en la possession de la princesse de la Tour d'Auvergne, qui lui a réservé, à juste titre, une place d'honneur parmi les précieuses reliques et les objets d'art dont sont ornés ses salons.

Il méritait qu'on l'étudiât avec quelques détails, tant pour sa provenance authentique et sa noble origine, que pour la beauté de sa facture et la fraîcheur de sa conservation. C'est encore une peinture française, incontestablement, mais si haut placée au-dessus du polyptyque de Montluçon et des *Heures* de l'Arsenal, et si distincte dans ses caractères, qu'il n'est pas permis de tenter le moindre rapprochement. A la bien regarder, elle semble offrir une sorte de compromis assez singulier : d'une part, en effet, elle rappelle les portraits de Pierre II et d'Anne de Beaujeu qui sont au Louvre (1488) ; de l'autre, *l'Annonciation* de l'église de la Madeleine d'Aix-en-Provence, qui figura à l'exposition des Primitifs français (1480). De cette peinture, le triptyque a la richesse des costumes, la disposition des personnages de la Vierge et de l'ange, leurs visages et, jusqu'à un certain point, l'arrangement de leurs draperies, toutes choses issues des Van Eyck et transposées par un artiste de chez nous; des portraits du Louvre, le triptyque a la largeur de faire et la sûreté d'accent, avec je ne sais quoi de plus délicat peut-être dans la façon de sentir et de rendre, qui donne à toute cette œuvre, bien près d'être un chef-d'œuvre, un charme si puissant.

FOURNIER SARLOVÈZE.





BRUGES : LE QUAI LONG

GRAVURE ORIGINALE DE M. F. M. ARMINGTON

La lumineuse vue de Bruges que publie la *Revue* suffit à prouver que M. Frank Milton Armington a du talent, et l'histoire de ce jeune Canadien, peintre et graveur, prouve en outre qu'il a la vocation. Tout ce qu'il faut pour réussir.

Né à Fordwich (Ontario), le 28 juin 1876, il fait ses études à Toronto, et passe du collège à l'atelier de J. W. L. Forster, pour y travailler de 1892 à 1899. Il vient alors à Paris suivre les cours de l'Académie Jullian, mais malade, découragé, les médecins lui enjoignent bientôt de cesser toute étude d'art et d'appliquer son esprit à d'autres occupations.

A la fin de 1900, il se marie, s'en retourne au pays natal dans le dessein de tâter du commerce, s'y essaie pendant deux ans et finit par reprendre ses pinceaux. Au printemps de 1905, le voilà de nouveau à Paris, et dès lors on ne tarde pas à le remarquer. Cette année-là, il fait ses débuts au Salon d'automne, comme peintre ; en 1907, il expose une suite d'eaux-fortes au Salon des artistes français ; il réitère en 1908, ce qui lui vaut une mention honorable ; en même temps, il envoie des peintures aux expositions de Toulouse et de Pittsburg, où elles sont récompensées. C'est le premier sourire du succès : il n'est plus temps déjà de « découvrir » M. Armington.

E. D.

LES GRANDS CHAMPS DE FOUILLES

DE L'ORIENT GREC (1906-1908)



FIG. 1. — HERACLES.
Terre cuite de Tarente (H. 0,11)
Musée de Boston.

Je me propose, cette année, sans renoncer au plan adopté les années précédentes, de mesurer la part consacrée à la description des fouilles, pour pouvoir parler au lecteur de quelques œuvres isolées, découvertes depuis 1905, et pour l'entretenir d'un ordre de travaux qui intéresse directement l'histoire de l'art et les études archéologiques : les restaurations d'architectes. En variant un peu la matière de ces articles, je pourrai peut-être les faire paraître moins austères et monotones.

I

Pendant ces deux dernières années, l'École française a continué ses travaux à Délos (fig. 2). Au nord du téménos, l'un des collaborateurs de M. Holleaux, M. Leroux, a dégagé un temple dorique d'époque macédonienne, où M. Homolle avait cru reconnaître autrefois le temple d'Asclépios, et, un peu au-delà, une grande construction de granit qui semble avoir servi de magasin et de lieu de réunion à une association de marchands ; au sud, près du portique tétragone, il a achevé les déblaiements commencés

dès 1902 et découvert le curieux monument d'un culte héroïque, consacré à l'ancêtre de la famille athénienne des Pyrrhacides. C'est à l'ouest, semble-t-il, qu'il a été le plus heureux, en mettant au jour ce qu'on appelle provisoirement la « salle hypostyle » (fig. 3), vaste édifice rectangulaire (56m30 × 34m50), dont l'un des longs côtés s'ouvre sur une colonnade et dont l'intérieur est partagé en six nefs par cinq files de colonnes. Ce type architectural est assez rare en Grèce (il est vrai que nous sommes pauvrement renseignés sur l'architecture civile de la Grèce continentale), bien qu'on le retrouve dans ses grandes lignes au Thersilion de Mégalopolis et au Télestérion d'Éleusis : il faut donc souhaiter très vivement que la suite des fouilles permette de l'identifier et d'en restaurer l'élévation avec certitude.

A l'intérieur du téménos, M. Courby fait la toilette du portique des Cornes, — très probablement élevé par Antigone Gonatas vers 250, — retrouve la base colossale où sans doute ce même prince avait consacré les statues de ses ancêtres, étudie minutieusement les trésors et identifie les deux bâtiments désignés jusqu'ici, faute de mieux, sous le nom de temples du nord, avec deux édifices mentionnés à plusieurs reprises dans les inscriptions de l'île, le temple des Sept (*neòs hou ta hepta*) et le temple de Poros : celui-ci devait son nom au calcaire tendre employé à la construction, l'autre aux sept statues qui en ornaient la cella et dont le piédestal demi-circulaire a pu être en partie reconstitué : c'est un monument du plus beau style attique et, selon toute vraisemblance, le sanctuaire élevé par les Athéniens dans le dernier quart du ve siècle.

En même temps qu'elle s'étendait en superficie, la fouille se développait en profondeur. M. Holleaux a pensé, avec raison, qu'il était nécessaire de la pousser jusqu'au sol vierge, si l'on voulait être renseigné avec précision sur l'histoire des époques primitives. Déjà, dans le quartier du théâtre, sont apparues, sous les maisons d'époque hellénistique, les traces d'établissements plus anciens ; dans le téménos même, on retrouvait quelques portions du premier péribole, on recueillait un grand nombre de tessons archaïques, et l'on dégageait un ossuaire mycénien que des raisons religieuses ont sans doute maintenu dans l'enceinte sacrée après la grande purification de 426. M. Holleaux est tenté d'y reconnaître l'un des célèbres tombeaux des Vierges hyperboréennes.

Des œuvres de sculpture trouvées pendant ces deux campagnes, les lecteurs de la *Revue* connaissent déjà la série des lions archaïques découverts par M. Leroux[1]. Ce sont d'étranges bêtes, maigres, efflanquées, avec un arrière-train ridiculement faible, mieux taillées, semble-t-il, pour la course que pour la lutte, et, comme œuvres d'art, très inférieures à ce que produisaient à la même époque les animaliers ioniens et phrygiens. La vérité, je crois, est que ces animaux n'ont du lion que la tête et le nom :

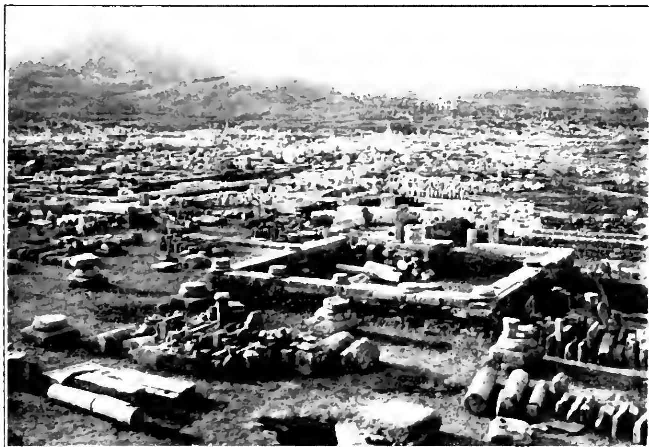


Fig. 2. — Délos. Vue générale de la fouille (1907).

encore la tête est-elle traitée d'une manière toute conventionnelle, pour le corps, je ne puis douter que ce soit un chien qui ait servi de modèle. J'aurai l'occasion, un peu plus loin, de revenir sur ce fait, mais, pour le dire en passant, je crois qu'il explique assez bien pourquoi le lion, si fréquent dans les œuvres archaïques, devient rare dans celles du v[e] et du iv[e] siècle, et ne reparaît qu'à l'époque d'Alexandre : les sculpteurs semblent avoir renoncé à reproduire des formes qu'ils connaissaient mal, jusqu'au jour où il leur devint facile de les étudier dans les « ménageries » des princes hellénistiques.

1. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 177.

Parmi les sculptures plus récentes, plusieurs statues de femmes, dont une nouvelle réplique de la Muse accoudée, se sont ajoutées à celles dont il a déjà été parlé ici-même. Sans prétendre à être des chefs-d'œuvre, ce sont de bonnes répliques, dont quelques-unes paraissent dériver du célèbre groupe des Muses de Philiscos de Rhodes; datées avec une approximation assez exacte, elles fournissent de sûrs points de repère pour l'histoire, — encore à écrire, — de la sculpture grecque pendant les deux derniers siècles avant Jésus-Christ, et complètent ainsi, d'une manière très utile, ce que nous avaient déjà appris les découvertes de Magnésie, de Priène et de Milet. Une tête d'éphèbe, trouvée près du temple dorique situé au nord du sanctuaire, mérite une mention spéciale. M. Holleaux a justement relevé en elle l'influence du type de Scopas : la forme du crâne, le dessin des yeux, l'épaisseur du cou, rappellent de très près certaines têtes du temple d'Athéna Aléa, à Tégée, dont cet artiste avait été l'architecte et le sculpteur. On a proposé d'y reconnaître l'Asclépios jeune qu'il avait exécuté pour la ville de Gortys, en Arcadie : je souhaite qu'on puisse démontrer cette belle et hardie hypothèse.

Les arts mineurs, — peinture décorative, céramique, figurines, — sont toujours largement représentés dans les fouilles de Délos, et je n'en aurais pas parlé cette fois, si M. Holleaux n'avait signalé comme une pièce hors de pair un petit buste en terre cuite, représentant un Héraclès jeune du style de Scopas. C'est pour moi une occasion de reproduire une admirable tête de Tarente, acquise en 1898 par le musée des beaux-arts de Boston, et qui paraît être restée inédite (fig. 1). M. Robinson, à qui je suis redevable de deux excellentes photographies, en a noté le caractère scopadique et l'a rapprochée avec raison de certaines têtes du sarcophage d'Alexandre. Il pourrait être intéressant de la comparer au buste de Délos.

Je ne voudrais pas qu'on pût croire que ces notes rapides aient épuisé l'œuvre de deux laborieuses années, mais les résultats d'ordre topographique, historique, géographique, qui ont été considérables, ne seraient pas à leur place ici. Aux membres ordinaires et étrangers de l'école, à quelques « anciens », s'étaient ajoutés trois architectes, un géologue, un officier d'artillerie et un enseigne de vaisseau, qui relevèrent la carte terrestre et marine de l'île. Grâce à l'inépuisable générosité de M. le duc de Loubat, M. Holleaux a pu grouper autour de lui un personnel plus nom-

breux qu'il n'en parut jamais sur une fouille française, réaliser cette coopération des savants et des spécialistes, indispensable aujourd'hui à toute entreprise scientifique, et renouer ainsi une tradition féconde, qui n'avait été interrompue qu'au grand dommage de nos études.

Dans la Grèce continentale, les fouilles sont nombreuses, mais les résultats assez pauvres : la Société archéologique fouille en Thessalie ;

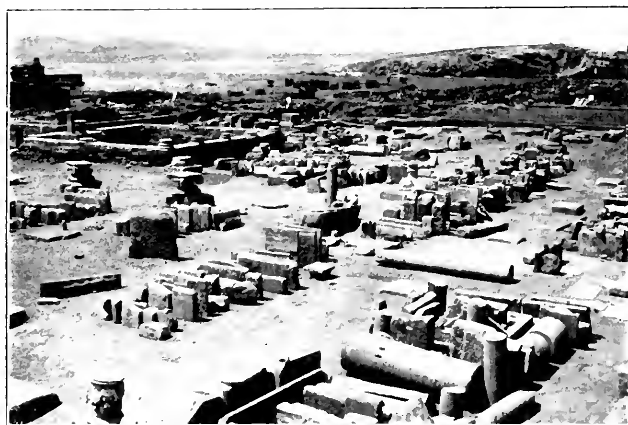


Fig. 3. — Délos. Le monument hypostyle.

M. Cavvadias a exécuté à Épidaure quelques sondages complémentaires et réorganisé le petit musée local, où, à l'exemple de ce qui a été fait à Delphes, il a restauré l'ordre des deux temples et de la tholos ; à Olympie, M. Dœrpfeld a fouillé sous le temple d'Héra et s'est appuyé sur les résultats obtenus pour proposer une chronologie nouvelle de la période primitive du sanctuaire : contre quoi Furtwængler a protesté avec énergie. L'École anglaise, sous la direction de MM. Bosanquet et Dawkins, a commencé en 1906 l'exploration de Sparte, retrouvé les murs d'enceinte de la ville et dégagé le temple d'Artémis, qui fut, à l'époque romaine, transformé en une sorte de théâtre ; les trouvailles ont été abondantes : des vases de

style géométrique, des fibules de bronze, plus de douze mille figurines de plomb et surtout une collection de masques grotesques, dont les plus récents, traités avec un surprenant réalisme, appartiennent aux débuts du v[e] siècle et dont l'ensemble constitue une réelle nouveauté dans l'histoire de la terre cuite archaïque.

En Asie mineure, comme en Grèce, la période des grandes découvertes semble provisoirement close, et les belles œuvres d'art y deviennent d'une rareté désespérante.

M. Wiegand a dirigé deux chantiers : Milet et Didymes. A Milet, il a exploré la ville archaïque, celle qui fut ruinée en 494 par les Perses : il y trouva les substructions d'un temple d'Athéna orienté vers le sud, quelques murs de maisons et beaucoup de tessons, depuis le bas mycénien jusqu'aux vases attiques à figures noires et rouges. Dans la ville hellénistique, ses recherches ont porté sur le gymnase et les thermes ; les deux édifices étaient adossés l'un à l'autre ; le premier comprend essentiellement une grande cour entourée de portiques, où l'on accède par des propylées à quatre colonnes ; les thermes reproduisent une disposition analogue : mais, sur l'un des côtés, la ligne de la colonnade s'infléchit selon la courbe d'un grand bassin qui servait de piscine : les bains chauds et les vestiaires étaient installés dans des salles couvertes ; du côté nord, les deux constructions se terminent sur un même alignement par une colonnade ionique, continue sur toute la largeur de la façade. Les thermes romains, déjà fouillés l'année précédente et complètement dégagés en 1907, ont fourni d'intéressantes données sur la distribution du chauffage, et l'on a trouvé de belles mosaïques dans une basilique chrétienne, construite sur l'emplacement du temple d'Asclépios dont elle a utilisé les propylées comme passage entre la cour extérieure et l'atrium de l'église. Parmi les statues découvertes au cours de ces travaux, on cite un Asclépios groupé avec Télesphoros et un héros ou athlète de proportions polyclétéennes, debout à côté d'un terme d'Héraclès. A Didymes, sur ce champ de fouilles où avaient travaillé Huyot, Texier, Rayet, MM. Haussoulier et Pontremoli, et qui est passé aux mains allemandes, on s'est borné jusqu'à présent à déblayer le côté nord du temple pour y pouvoir évacuer le chaos de marbres amoncelés sur la cella.

Les fouilles entreprises par le Musée britannique sur l'emplacement du temple d'Artémis, à Éphèse, ont fait l'objet d'une grande et luxueuse publication de M. Hogarth ; il a pu, malgré les difficultés causées par la nature humide du sol, préciser le plan de l'édifice du VIe siècle mieux que ne l'avait fait Wood, et retrouver encore les restes de trois petits temples d'époque antérieure ; sous le dallage du plus ancien et tout autour du téménos primitif, il a recueilli un étonnant trésor de plus de

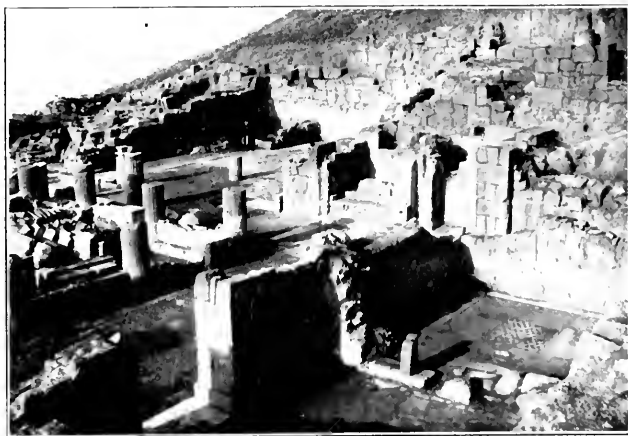


FIG. 4. — PERGAME. MAISON DU CONSUL ATTALOS.

trois mille objets : statuettes de la déesse, animaux, bijoux, objets de parure, en bronze, en argent, en or, en ivoire, en ambre, en cristal de roche, d'un travail admirable et d'une conservation parfaite. Ils appartiennent, dans l'ensemble, au VIIIe et au VIIe siècle. On y voit clairement, ce dont on n'aurait jamais douté si l'on ne s'était laissé aveugler par des idées préconçues, que les artistes grecs, au début, furent non pas des créateurs, mais des assimilateurs intelligents et personnels, et qu'en particulier l'art ionien s'est formé sous la double influence mycénienne et orientale : c'est là une grosse question sur laquelle j'aimerais à revenir, mais que je ne puis qu'indiquer sommairement.

Le champ de fouilles autrichien semble s'appauvrir : dans ses deux dernières campagnes d'Éphèse, M. Heberdey s'est contenté de nettoyer un coin de rue, en face de la bibliothèque, et il y a retrouvé les traces de plusieurs bâtisses, qui lui permettront de donner un plan exact et complet de tout ce quartier. Il a cherché, en même temps, à aménager un peu sa fouille, à la rendre plus agréable, plus « parlante » aux nombreux touristes qui la visitent (Ayasouloue n'est qu'à trois heures de Smyrne, et l'aller et le retour se font aisément en une journée), et, pour cela, il a cru pouvoir se permettre quelques restaurations certaines. Les archéologues lui sauront gré d'avoir réuni dans la cour de la bibliothèque quelques exemplaires de décoration empruntés aux divers monuments de la ville, et d'avoir ainsi constitué en plein air un petit musée qui facilitera leurs études.

Quelques mots enfin sur Pergame : on se rappelle que l'Institut allemand d'Athènes, succédant aux musées de Berlin, a entrepris des fouilles sur le flanc de la colline qui porte l'acropole, de part et d'autre de la route en lacet qui monte de l'agora à la burg royale. J'ai déjà indiqué, il y a deux ans[1], les principaux résultats de l'année 1905, en particulier les curieuses découvertes faites au théâtre, le déblaiement de la maison du consul Attalos (fig. 4), et celui du gymnase, dont la seconde terrasse est aujourd'hui entièrement dégagée, et dont la troisième le sera cette année. En dehors de la ville, M. Dœrpfeld a ouvert une galerie dans les tumuli de la plaine et a eu la bonne fortune de trouver, dans celui qu'on désigne sous le nom de Mal-tépé, une sépulture intacte, qui renfermait la belle couronne d'or dont nous donnons une reproduction (fig. 5) : ce sont de minces feuilles de chêne et de myrte fixées sur une tringle à laquelle est suspendue, sur le devant, une minuscule figure de Victoire, d'un travail assez délicat. Ce beau bijou, d'époque hellénistique, rappelle, sans l'égaler, l'admirable couronne de Creithonios, conservée à l'Antiquarium de Munich.

Bien qu'il n'entre pas dans le cadre de ces notes de faire une place à l'art des peuples non-helléniques, je veux cependant signaler, pour son

1. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 32.

importance, une découverte récente, qui promet de résoudre l'une des questions les plus obscures de l'histoire de l'Orient : il s'agit de ce peuple énigmatique que les textes égyptiens appellent Chéta, les assyriens Chatti et que nous désignons sous le nom de Hétéens ou de Hittites, d'après la forme hebraïque que les Septante transcrivent Chittim. M. Hugo Winckler, en 1906 et en 1907, a fouillé au village de Boghaz-keui, connu depuis longtemps pour cette longue suite de reliefs sculptés sur la roche de Yasyly-kaya[1]. Il y a reconnu la ville de Chatti, capitale d'un royaume de ce nom que nous avons étendu à toute la race, mais qui n'est que celui de la principale tribu. Macridy bey, MM. Puchstein et Curtius, qui l'assistaient au nom du Musée Impérial ottoman et de l'Institut archéologique de Berlin, ont étudié le système défensif de la ville, dégagé et relevé un palais et plusieurs temples, dont l'un de très grandes dimensions, et recueilli de nombreux tessons céramiques. Les sculptures ont été rares, mais celles qui décorent les portes de l'enceinte, — deux lions coupés à mi-corps sur la porte du sud, un guerrier sur l'un des pieds-droits de celle de l'est, — sont les meilleures qu'on puisse attribuer jusqu'à ce jour à un artiste hétéen. Le plan de ces portes est remarquable : elles s'ouvrent entre deux tours sur une sorte de courette pratiquée dans l'épaisseur du rempart, une



Fig. 7. — Pergame. Couronne d'or trouvée dans le tumulus de Maltepe.

1. Boghaz-keui se trouve exactement [illegible] est d'Angora et à [illegible] kilomètres nord-nord-ouest de Yusgat, sur un sous-affluent de la rive droite du Kyzyl-Irmak (Halys). Les ruines de la ville sont sur la rive gauche, le sanctuaire de Yasyly-kaya, [illegible] sur la rive droite.

seconde porte, placée dans l'axe de la première, donne accès dans l'intérieur de l'enceinte. Il est curieux d'observer que ce parti, proprement hétéen, — on le retrouve à Sindjirli et à Euyuk, — s'est perpétué jusqu'aux palais sassanides de Ctésiphon, jusqu'aux palais abassides de Samarra, et qu'il est aussi, dans ses dispositions essentielles, celui de la Porte Dorée de Constantinople, comprise aujourd'hui dans le château des Sept Tours et dont on a depuis longtemps reconnu le caractère oriental. Mais la découverte capitale a été celle des archives où étaient renfermés les actes de la chancellerie royale : ils sont inscrits en caractères cunéiformes, sur des tablettes de terre, — j'entends dire qu'on en a trouvé plusieurs milliers, — soit dans la langue babylonienne, qui fut, comme on sait, la langue diplomatique de ces temps anciens, soit, — et c'est là la trouvaille importante, — dans la langue indigène et dans deux dialectes, voisins de cette langue, le *chatti* et le *mitani*. Quand le déchiffrement en sera achevé, quand ces idiomes, à peine connus jusqu'ici par quelques rares documents, auront été reconstitués, je ne sais si l'on sera près de trouver la clef des indéchiffrables hiéroglyphes hétéens, mais, de toutes manières, un chapitre nouveau s'ajoutera à l'histoire de l'Orient, et si l'on veut se rappeler que ce peuple hittite, pendant près de deux mille ans et avec des fortunes diverses, a joué un rôle considérable dans l'Asie antérieure, que sa domination s'est étendue de la Méditerranée à l'Euphrate, que ses princes ont traité de pair à égal avec les pharaons d'Égypte et les rois de Babylone, qu'il a peut-être eu une part dans la formation de l'art hellénique, si, comme il semble, il faut reconnaître encore une monarchie hétéenne dans ce second royaume lydien, — celui de Gygès et de Crésus, — qui fut l'un des intermédiaires les plus actifs entre les civilisations mésopotamiennes et les Grecs ioniens, on pourra, sans plus de détails, juger de la portée exceptionnelle de ces fouilles de Boghaz-keui[1].

II

Le premier des archéologues de ce temps, celui en qui s'unissaient une infaillible érudition et cette imagination intuitive qui n'appartient

1. Nous donnons, à titre de spécimen de l'art hétéen, une statue, — la seule œuvre de ronde-bosse complète que l'on connaisse encore, — conservée au musée de Constantinople (fig. 6). Elle représente un dieu porté sur deux lions que conduit un petit génie.

qu'aux grands artistes et aux grands savants, Adolf Furtwængler est mort durant l'automne de 1907, atteint sur son champ de fouilles d'Égine, par une fièvre infectieuse, — mort comme il est beau de mourir : *validus et integra cum mente*. Il avait exprimé le regret, après avoir lu les quelques pages où j'avais résumé ses travaux dans le sanctuaire d'Aphaia, que je n'eusse pas parlé du sphinx qu'il avait découvert près du temple d'Aphrodite, et il m'en avait envoyé les photographies, pour que je le fisse connaître aux lecteurs de la *Revue*. En le reproduisant ici (fig. 7), c'est donc une sorte d'hommage très humble que je rends à sa mémoire.



Fig. 8. — Dieu hittite.
Musée de Constantinople.

Il a été trouvé en avril 1904, parmi les matériaux d'un mur d'époque byzantine ; la tête était brisée, mais se rajuste exactement sur la cassure ; on recueillit aussi la griffe antérieure droite, avec une partie adhérente de la plinthe ; l'ensemble mesure, sans la plinthe, 0m96 de haut.

La photographie est prise du point de vue pour lequel la statue est faite : le corps de profil, la tête de trois quarts ; l'animal est accroupi, non pas sur son train de derrière, mais seulement sur la partie inférieure des pattes. Ces pattes se terminaient par des griffes de lion, mais ici, comme à Délos, c'est une chienne qui a servi de modèle, une chienne de chasse, aux côtes saillantes, à l'arrière-train efflanqué, aux cuisses nerveuses et musclées ; les ailes n'avaient pas la forme recourbée qu'elles ont sur les monuments archaïques ; elles se déployaient en arrière comme de grandes ailes d'oiseau et le plumage y était indiqué à la peinture. La disposition de la chevelure suffirait à démontrer l'originalité du sculpteur : cette grosse boucle qui s'arrondit

au milieu du front, ces larges retombées de cheveux qui couvrent de leurs ondulations les tempes et les oreilles, cette coiffure à la fois virginale et hardie, ne se retrouvent sur aucune tête antique. Mais plus encore que ces détails extérieurs, c'est la conception même de l'œuvre qui nous révèle la personnalité d'un grand artiste.

De toutes les créations de l'art hellénique, il n'en n'est pas qui, mieux que le sphinx, nous permette de comprendre ce qu'a été le génie du peuple grec et d'en saisir quelques traits essentiels. Le type n'est pas d'origine grecque ; il est indigène en Égypte : l'art égyptien reproduit fréquemment sous cette forme le pharaon écrasant son ennemi sous ses griffes : le motif, mal interprété, peut avoir inspiré aux Grecs l'idée qu'ils ont symbolisée dans le sphinx, démon cruel, messager de mort impitoyable, qui entraîne aux enfers le vieillard épuisé et les beaux éphèbes fleurissants. Mais, quand ils l'ont réalisé plastiquement, ce n'est plus le sphinx égyptien, mâle et sans ailes, qu'ils ont imité, mais la sphynge ailée de l'art syrien et créto-mycénien : en quoi ils étaient guidés par un merveilleux instinct... Féminisée, la bête hideuse et implacable se revêt de charme et de grâce : sa voix chante avec une douceur ravissante : elle apporte la mort en la parant de beauté. Ce type nous est connu par un grand nombre de marbres, de peintures et de terres cuites : il fut en grande faveur à l'époque romaine, où on l'employa couramment comme support de table et



Fig. 7. — Restauration du sphinx d'Égine.

de siège : déjà Phidias avait placé, sur les pieds du trône de son Jupiter, deux sphinx tenant des jeunes hommes dans leurs griffes. Mais combien le marbre



Fig. 8. — Égine. Sphinx.

d'Égine est supérieur à tout ce que nous connaissions ! Un détail presque insignifiant, un simple mouvement de la tête tournée vers le côté et légèrement inclinée, suffit à lui donner une expression et une vie nouvelle. Il ne regarde plus droit devant lui, d'un regard immobile et froid ; il a

perdu son impassibilité redoutable : sa beauté surnaturelle s'est tempérée d'humanité : sur ses lèvres un sourire s'est posé, d'une mélancolie discrète et délicieuse. « Quand la statue fut trouvée, écrivait Furtwaengler, et que je vis pour la première fois la tête rajustée sur le corps ; quand, pour la première fois, cette tête si légèrement portée sur ce cou délicat se tourna vers moi, je connus une minute inoubliable : j'étais pris tout entier par le charme saisissant de cette beauté démoniaque, et je sentis qu'être déchiré par ses griffes devait être une jouissance parfaite. » N'eût-il pas été juste de graver ces dernières lignes sur sa tombe et d'y sculpter l'image du beau sphinx qui avait été comme le prophète de cette mort irréparable ?

Le sphinx d'Égine servait d'acrotère au fronton du temple d'Aphrodite (des griffons tiennent le même emploi au temple d'Aphaia), et date certainement des environs de l'année 460. Il serait curieux de suivre le développement de ce type dans la seconde partie du ve siècle ; pour retracer cette évolution, nous n'aurions guère qu'un seul monument, les deux sphinx affrontés sur le tympan du couvercle du sarcophage lycien découvert par Hamdy bey dans la nécropole royale de Sidon, mais cet exemple unique est d'autant plus significatif, que l'artiste avait à vaincre une certaine difficulté pour représenter en relief des têtes de trois quarts. La comparaison des deux œuvres montre bien tout ce que l'art grec a gagné, pendant les cinquante ans qui les sépare, dans l'expression des sentiments : le démon monstrueux de l'art primitif est devenu, à la fin du ve siècle, une sorte de génie de la tombe, qui veille en pleurant sur le mort. Le sarcophage lycien est tout pénétré de l'influence attique et de celle de Phidias. Il y a là une indication, dont je n'exagère pas la valeur, pour retrouver l'école à laquelle appartient l'artiste qui a créé le type du sphinx d'Égine. Il faut très vraisemblablement le rechercher parmi les sculpteurs athéniens de la génération antérieure à Phidias.

GUSTAVE MENDEL

(A suivre.)



LA NAUMACHIE DES JARDINS DE MONCEAU.
Fragment de la gravure de Lépine d'après Carmontelle.

UNE PEINTURE INCONNUE DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

LA NAUMACHIE DES JARDINS DE MONCEAU EN 1778

ENTRE tous les livres enrichis par Gabriel de Saint-Aubin d'annotations et de croquis, le dernier découvert n'est pas le moins intéressant. Peut-être se rappelle-t-on, pour l'avoir vue étudiée ici-même[1], la singulière illustration de cet exemplaire de la *Description de Paris* de Piganiol de La Force (édition de 1742), dont les huit volumes ont gardé sur leurs feuilles de garde et dans leurs marges tant de traces amusantes des flâneries du dessinateur enragé à travers la capitale. La libéralité de M. Jacques Doucet, le possesseur actuel de ce précieux recueil, m'a permis de publier naguère[2] le dépouillement analytique de tous les dessins qu'il contient et de toutes les annotations qu'il

1. Voir la *Revue*, t. XXIII, p. 241.
2. Dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXXV (1908).

m'a été possible d'y déchiffrer, — travail ardu et passablement ingrat, dont j'ai pourtant trouvé la récompense au moment où j'y songeais le moins, puisque c'est à cette minutieuse étude que je dois d'avoir découvert et identifié une peinture inconnue de Gabriel de Saint-Aubin, signée, datée et relative à un événement parisien d'importance.

Au verso de la dernière feuille de garde du dernier volume de cette *Description de Paris*, se trouvent deux minuscules croquis à l'encre, représentant, côte à côte : l'un, une sorte de pavillon en forme de parasol chinois; l'autre, un obélisque dressé sur un piédestal quadrangulaire. De son écriture microscopique, Gabriel de Saint-Aubin a précisé, suivant son habitude, l'objet et la date de son dessin, et on lit, à l'encre, sur une ligne, au-dessous des croquis : *Vu au jardin anglois de M. le duc de Chartres, le 14 may 1779.*

Le « jardin anglois de M. le duc de Chartres » n'est autre, on le sait, que le jardin de Monceau, — ou de Monceaux, ainsi qu'on écrivait au XVIIIe siècle, — aménagé sur les plans de Louis Carrogis de Carmontelle, pour Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, duc de Chartres, le futur Philippe-Égalité. Le pavillon chinois esquissé par Saint-Aubin était un jeu de bagues, installé dans une île ronde, devant le pavillon principal; quant à l'obélisque, détruit pendant la Révolution, il s'élevait sur un îlot, au milieu du bassin dit de la Naumachie, ainsi qu'il appert de la description des jardins de Monceaux, publiée par Thiéry dans son *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* : après avoir vu la *Baigneuse* de Houdon, écrit-il, une porte ruinée « vous conduit à la colonnade qui entoure une partie de la Naumachie, formée par un vaste bassin ovale. Sur des rochers groupés dans le milieu, est un obélisque de granit, chargé d'hiéroglyphes[1] ».

Nous avons d'ailleurs mieux que la prose de Thiéry. Carmontelle, en effet, ne s'est pas contenté d'être l'architecte de Monceau, il en voulut être aussi l'historiographe et publia, en 1779, un album grand in-folio, contenant la description sommaire et la reproduction, en dix-huit planches gravées, des divers points de vue et des fabriques de toutes sortes, répandus à profusion dans ce « parc composé », qui fut, avec celui d'Ermenonville et celui de Morfontaine, un des premiers essais de jardin anglais, ou jardin

1. *Guide des amateurs etc.*, 1786, t. I, p. 64-73.



Gabriel de Saint Aubin. — La Naumachie des jardins de Monceau (1778).

paysager, en France[1]. La planche XI du recueil de Carmontelle est une *Vue du Cirque ou de la Naumachie*, gravée par Lépine et décrite en ces termes par l'ancien lecteur du duc de Chartres, devenu son architecte paysagiste : « On voit à gauche, au fond, tout le Cirque, au milieu duquel est l'obélisque. A gauche, la rivière qui remplit le bassin. A droite, par dessus le bois irrégulier, on aperçoit le haut des ruines, etc... » ; et ailleurs : « ... en revenant sur ses pas, à travers des ruines, on voit la Naumachie ; au milieu est un obélisque de granit, sur lequel sont tous les caractères égyptiens de celui d'Héliopolis »[2].

Par malheur, Carmontelle, si prodigue de descriptions, a totalement negligé de nous renseigner sur l'histoire des travaux entrepris à Monceau par le duc de Chartres, et comme les archives de la Maison d'Orléans ont disparu, il ne nous est parvenu qu'un nombre extrêmement restreint de documents contemporains sur ces jardins célèbres. Un procès-verbal d'estimation d'une partie du domaine, établi le 25 nivôse an III, mentionne divers contrats de location de terrains remontant à 1771 et à 1773[3]. Cette même année 1773, à la date du 28 juin, on trouve, dans les *Mémoires secrets*, la première allusion à la Folie de Chartres, « séjour enchanté, qui contribue à rendre plus délicieuses les orgies du prince » et dont Carmontelle dirige les travaux[4]. Trois ans plus tard, en novembre 1776, les aménagements sont assez avancés pour que Meister les célèbre comme « l'ouvrage d'une imagination très féconde et très ingénieuse » : « On en pourra juger, ajoute-t-il, par les dessins que M. de Carmontelle en a levés lui-même et qui forment une suite de paysages très variés et très pittoresques, que la seule magie de l'artiste a su produire dans un terrain assez ingrat et dont il n'a pas même pu disposer toujours à son gré. On est occupé à faire graver ces dessins... »[5]

Peut-être cette dernière information était-elle un peu prématurée, car c'est seulement le 28 mars 1779 que Carmontelle obtint le permis d'imprimer le recueil descriptif par lequel il voulut sans doute couronner son

1. *Le Jardin de Monceau, près Paris, appartenant à S. A. S. Mgr le duc de Chartres*, Paris, 1779, gr. in-fol., 12 p. de texte et 18 pl. gravées. Le permis d'imprimer est du 28 mars.

2. Carmontelle, *op. cit.*, p. 9. La Naumachie et l'obélisque, pris d'un autre point de vue, figurent également sur la pl. X du même recueil.

3. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, ms. 2[illegible].

4. *Mém. secrets*, 28 juin 1773, t. VII.

5. *Corresp. litt., etc., de Grimm, Diderot, etc.*, édit. Tourneux, t. XI, p. [illegible].

œuvre. C'est aussi en 1779, le 14 mai, qu'introduit dans les jardins du duc de Chartres, l'incomparable *reporter* du crayon, toujours en quête de l'actualité parisienne, qu'était Gabriel de Saint-Aubin, jetait sur un feuillet de garde de son Piganiol le rapide croquis des deux fabriques qui l'avaient plus particulièrement intéressé : le jeu de bagues et l'obélisque de la Naumachie.

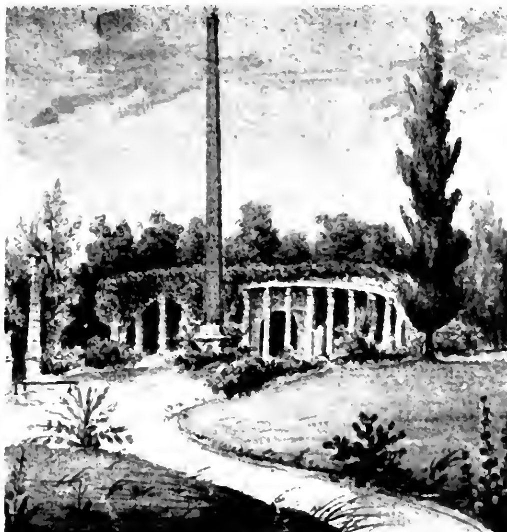
Que ce n'ait pas été là sa première visite à Monceau, on ne sera pas surpris de l'apprendre, et sachant ce qu'on sait de lui, on trouvera tout naturel qu'il ait cherché à pénétrer dans les jardins, même avant leur achèvement ; par contre, on n'apprendra peut-être pas sans surprise qu'il nous a transmis le souvenir de ses impressions d'alors, non point par un de ces dessins, ni par une de ces gouaches dans lesquels il excellait, mais par une grande peinture, montrant l'aspect de la Naumachie, de sa colonnade et de son obélisque en 1778. C'est précisément cette peinture que j'ai retrouvée.

Or, si le compte est vite fait des documents écrits, contemporains de la création des jardins de Monceau, il en est à peu près de même pour les documents figurés. Exception faite des dix-huit planches gravées du recueil de Carmontelle, qui ont servi de modèles à quelques médiocres estampes postérieures, voici tout ce que j'ai pu découvrir sur la Folie de Chartres dans les œuvres des artistes du XVIIIe siècle : 1° un dessin à l'encre, conservé au Cabinet des estampes, et pour lequel l'architecte J.-B. Le Queu s'est inspiré du jeu de bagues de Monceau[1] ; — 2° un dessin à l'encre, de L. Moreau, daté de 1787, et conservé au musée Carnavalet, qui représente la rotonde, encore en place aujourd'hui boulevard de Courcelles ; — 3° une peinture d'Hubert Robert, de la collection Groult, où l'on peut voir, soit un autre aspect de cette rotonde, soit le petit temple de la planche XV de Carmontelle : — 4° enfin, une gouache anonyme, de la collection Maurice Cailliot, qui n'est pas antérieure à 1787, et qui montre, disposées trois par trois, de chaque côté d'un plan des jardins, six vues des « principeaux scites », à savoir : *le Château, la Rotonde*[2], *la Tour près du château, le Fort, le Calvaire* et *la Piramide*. Dans cette « vue de la

1. Cabinet des estampes. Topographie, Paris, VIIIe arr., 32e quartier.

2. C'est la présence de cette rotonde (actuellement boulevard de Courcelles), construite en 1787, qui permet de dater approximativement ce curieux document. Je dois des remerciements à M. le lieutenant Maurice Cailliot pour la bonne grâce avec laquelle il m'a permis d'en reproduire la partie qui m'intéressait plus spécialement.

Piramide », on reconnaîtra la Naumachie, bordée de sa colonnade, avec l'obélisque dressé sur l'îlot du bassin ; ce n'est ni le plus habile, ni le plus fidèle de ces six petits tableaux, dont certains sont d'une délicatesse de couleur et d'une précision remarquables, et si je le reproduis ici, c'est qu'il forme, avec la gravure de Carmontelle, le seul document de comparaison qu'on puisse mettre en regard de la peinture de Saint-Aubin nouvellement retrouvée.



La Naumachie des Jardins de Monceau.
Gouache anonyme. — Collection de M. Maurice Caillot.

Pour celle-ci, la planche qui accompagne cet article rend toute description superflue[1]. On se bornera donc à noter que les premiers plans, encombrés de débris d'architecture et tenus dans l'ombre, sont noyés dans une sauce brune assez lourde, tandis que la colonnade et l'obélisque, dorés de lumière frisante, l'arbre capricieux qui s'élève, à gauche, jusqu'au haut de la toile pour balancer le paysage, et enfin les verdures légères des arrière-plans, témoignent d'une facture plus libre et plus spontanée qu'on n'aurait pu croire, chez un artiste dont on sait qu'il avait de bonne heure négligé sa palette et qu'il ne pouvait se garder de reprendre, jusqu'à les gâter souvent par ses retouches, des compositions

1. Le cliché photographique a été exécuté par les soins de la Société d'iconographie parisienne, à qui j'en dois l'aimable communication.

d'abord bien venues[1]. Dans cette œuvre singulière, qu'on pourrait prendre à première vue pour un Hubert Robert, tant elle est différente de ce que l'on connaissait jusqu'ici de Gabriel de Saint-Aubin, il n'y aurait guère que la facture des petits personnages dont le peintre a égayé son tableau, pour aider à une identification, si on ne lisait pas, en lettres noires, sur la tranche d'une grande pierre plate qui occupe le premier plan, à droite, la signature : *G. de St-Aubin*, et au-dessous, la date : *1778*.

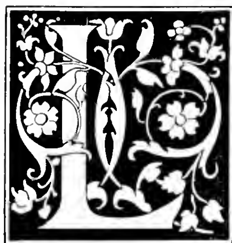
Une autre particularité de cette toile, c'est qu'elle ne mesure pas moins de 1^m09 sur 0^m77, — dimensions tout à fait inaccoutumées dans l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin, dont il ne nous est guère parvenu que des tableautins. Il faut se rappeler pourtant que deux livrets de Salons, celui de l'Académie de Saint-Luc de 1774 et celui du Colysée de 1776, nous renseignent sur la taille des peintures exposées par l'ancien élève de Boucher, de Jeaurat et de Collin de Vermont ; or, à la première de ces expositions, trois de ses envois dépassaient deux pieds de large (0^m65), et l'un d'eux, le *Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, esquisse pour un plafond, mesurait 3 pieds de haut sur 4 de large (environ 0^m97 × 1^m30). Il n'y a donc aucune raison de ne pas admettre que Saint-Aubin n'a jamais exécuté d'autres ouvrages de grand format.

Déjà fort peu nombreuses du vivant de l'artiste, au dire de son frère Germain lui-même, les peintures de Gabriel de Saint-Aubin ont été dispersées, sinon anéanties après sa mort, à telle enseigne qu'on n'en compte pas actuellement plus d'une dizaine. Il faut donc se féliciter de ce qu'un hasard heureux permette de replacer aujourd'hui dans l'œuvre de ce maître si rare cette *Vue de la Naumachie des jardins de Monceau en 1778*, qui s'était égarée en Touraine, — je ne sais à la suite de quels avatars ni depuis quelle époque, — et qui, par son sujet, sa qualité, ses dimensions, sa signature et sa date, méritait de ne pas rester inconnue.

ÉMILE DACIER.

1. On trouve pourtant, dans cette peinture, un amusant exemple des « repentirs » habituels à G. de Saint-Aubin : entre les deux colonnes brisées qui se trouvent au milieu de la composition, on aperçoit très distinctement, au fond, la trace d'un sapin, dont la cime dépassait le bouquet d'arbres de l'arrière-plan et qui a été ensuite effacé par l'artiste.

GABRIEL METSU[1]



Les peintures exécutées vers la fin du séjour de Metsu à Leyde trahissent l'influence d'un autre grand artiste de cette ville, Jan Steen. Influence toute passagère d'ailleurs : la nature aimable et réservée de l'un ne pouvait guère s'approprier la verdeur spirituelle de l'autre. *Lazare et le mauvais riche* (fig. 2) est presque entièrement emprunté à Steen : composition et coloris viennent de lui, comme aussi le petit garnement qui ressemble au fils de Steen et qui manifeste d'une manière assez peu relevée ses sentiments à l'égard de Lazare. *Le Roi boit* (Pinacothèque de Munich), dont le sujet est un de ceux que Steen affectionne, reste bien au-dessous de ses modèles. A défaut de cette exubérante gaieté, qui vous force à rire bon gré mal gré, on y trouve cependant de charmants détails : la nature morte est excellente, la main pendante de la femme, fort belle ; l'expression des enfants, qui regardent avec attention le vieux buveur, d'un naturel achevé.

Plusieurs autres influences se mêlent, à cette date, à celle de Steen. Celle, d'abord, du maître de ce dernier, Nicolas Knupfer, qui nous est révélée par *l'Enfant prodigue* du musée de l'Ermitage[2]. L'élégance de l'attitude du joueur de luth, la distinction avec laquelle le sujet est traité et qui en atténue la crudité, sont bien de Metsu ; mais le type des figures, le rouge et le jaune vifs des costumes portés par la jeune femme et par le

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXX, p. 93.
2. Ce tableau a été reproduit dans le précédent article, p. 105.

musicien, rappellent très nettement un tableau de Knupfer, attribué faussement à J.-B. Weenix, qui fait partie de la collection Schloss, à Paris.

La Vieille femme lisant, du Rijksmuseum (fig. 1), *la Cuisinière*, de la Pinacothèque de Munich, *la Marchande de gibier*, du musée de Dresde, exécutées peu de temps avant le départ de Metsu pour Amsterdam, montrent, d'autre part, que Gérard Dou n'a pas été étranger à son développement : on reconnaît la trace de cette influence dans les chairs de la vieille femme, qui rappelle nettement le portrait de la mère de Rembrandt par Dou, de la collection Hoekwater, à La Haye, dans les types des jeunes cuisinières, et aussi dans l'exécution minutieuse de l'arbre de *la Marchande de gibier*. Ce dernier tableau est peint dans une tonalité assez vive : la jaquette de la jeune femme est rouge, le tablier de la vendeuse bleu. Le modèle qui a servi pour la vieille est le même qui figure dans la peinture d'Amsterdam. Dans *la Cuisinière*, aux yeux doux, à la bouche appétissante, Metsu a suivi Dou jusque dans l'arrangement, qui nous montre l'intérieur à travers une grande fenêtre ouverte.



FIG. 1. — VIEILLE FEMME LISANT (VERS 1654).
Amsterdam, Rijksmuseum.

Comme tant d'autres de ses confrères, Metsu fut irrésistiblement attiré par Amsterdam, ville de plus en plus florissante, où encore, vers cette époque (en 1655), plusieurs artistes avaient reçu des commandes importantes pour décorer le nouvel hôtel de ville, considéré par les contemporains comme une des merveilles du monde.

Pendant la guerre de Quatre-vingts ans, si glorieuse pour la petite République des Sept Provinces Unies, les Hollandais s'étaient élevés au premier rang des peuples commerçants. Leur flotte marchande seule était deux fois plus grande que celle de toutes les autres nations réunies : dans tous les coins du monde, ils avaient établi des comptoirs, source d'une rare prospérité pour le pays.

Amsterdam, devenue le marché du monde entier, en avait surtout profité.

Le luxe y allait croissant : de jolies maisons s'élevaient de tous côtés, et les intérieurs étaient de véritables musées, ornés des plus belles porcelaines de Chine, de meubles somptueux, de fins tapis orientaux, et de collections de tableaux choisis.



FIG. 2. — LAZARE ET LE MAUVAIS RICHE (VERS 1654).
Musée de Strasbourg.

Les « corps de garde », les « scènes galantes ou musicales », avaient eu jusqu'alors pour théâtre les intérieurs modestes que nous font connaître Pieter Codde, Willem Duyster, Simon Kick, Pieter Quast et Pieter Potter, à ce moment les représentants de la peinture d'intérieur à Amsterdam.

Leurs œuvres se ressentaient encore de l'influence de la guerre, qui,

souvent, leur fournissait des sujets. Mais les tableaux des peintres d'intérieurs, parmi lesquels Gabriel Metsu était un des plus réputés, nous montrent désormais les raffinements que le luxe avait introduits dans la vie privée des Hollandais vers le milieu du XVIIe siècle.

A partir du 5 juin 1654, on ne rencontre plus le nom de Metsu dans aucun document de Leyde. Le 19 juillet 1657, on le retrouve à Amsterdam. C'est dans cet intervalle de trois ans, sur lequel nous manquons de tout renseignement, que se place un de ses chefs-d'œuvre, *l'Enfant malade*, de la collection Steengracht, à La Haye (fig. 3). D'un mouvement caressant, la mère entoure de ses bras l'enfant dévoré par la fièvre, et qui, le regard fixe et les jambes pendantes, reste indifférent à la tendresse maternelle. La couleur est sobre : les vetements, d'un rouge, d'un bleu, d'un jaune et d'un vert éteints, s'harmonisent à merveille avec le fond gris clair. La peinture, large et légere, laisse transparaitre la toile dans les ombres. Metsu n'a certainement rien fait de plus simplement émouvant.

C'est là une exception dans son œuvre. Durant les premiers temps de son séjour à Amsterdam, le choix de ses sujets reste à peu près le même qu'à Leyde. Il peint une *Marchande de gibier dans une rue* (musée de Cassel), et un couple amoureux dans une auberge. Ce dernier tableau (musée de Dresde), est daté de 1661[1]. La facture, comme celle du tableau de Cassel, est d'une largeur et d'une suavité dignes des dernières toiles du maitre. De cette époque encore date probablement un *Portrait de peintre*, sans doute le sien, conservé à Buckingham Palace : par la fenêtre ouverte, d'une belle architecture Renaissance, il contemple son modèle d'un œil pénétrant; sa main, aux doigts larges et fins, s'approche instinctivement du papier; il a vraiment grand air, dans son habit rouge sombre, tout passementé d'or. Ici, pour la dernière fois, nous apercevons l'influence de Dou. Bien que Metsu ait encore subi l'action de plusieurs de ses contemporains, son originalité s'est maintenant mieux dégagée : elle s'affirme dans les œuvres postérieures à 1660.

Il ne peint plus alors que les intérieurs de la bourgeoisie la plus distinguée : jeunes femmes à leur toilette, ou occupées à lire des billets doux, amateurs de musique dans une chambre luxueuse. La National Gallery possède deux magnifiques tableaux de ce genre : *le Duo* (pl. ci-contre) et

1. Il a été reproduit dans le précédent article (p. 97), sous le titre : *le Déjeuner à l'auberge*.



Gabriel Metsu. — Le Duo [illegible]

[illegible]

la Leçon de musique. Quelle justesse dans le dessin ! Quelle beauté de couleur ! Quel fin rapport entre les figures ! Dans *le Duo*, le maître de musique, qui a les traits du peintre, vient d'arriver : il met tant d'empressement à commencer sa leçon qu'il accorde déjà son violon, tandis qu'il garde encore son chapeau sur la tête ; la dame, perdue dans sa rêverie, ne l'aperçoit même pas. Dans *la Leçon de musique*, la jeune dame semble s'intéresser beaucoup plus à son élégant professeur qu'à sa leçon ; lui, au contraire, tout à la musique, se sert d'un verre pour battre la mesure. Rien de plus justement indiqué que les diverses nuances de sentiment ; rien de plus habile que la manière dont les blancs différents du col de l'homme, du ciel dans le paysage qui décore la pièce, du mur dans la demi-teinte, se juxtaposent et s'harmonisent.

Metsu est maintenant tout à fait maître de son art. L'unité qui manquait dans ses premières peintures et la vérité de l'atmosphère sont rendues avec un rare bonheur dans *la Visite à l'accouchée*, qui faisait encore récemment partie de la collection Rodolphe Kann[1], dans *la Visite imprévue*, de la collection du comte de Northbrook, et dans *la Famille Geelvinck*, du Kaiser Friedrich Museum à Berlin. En même temps que d'excellentes peintures, ce sont là de précieuses illustrations de la vie privée en Hollande au XVII[e] siècle.

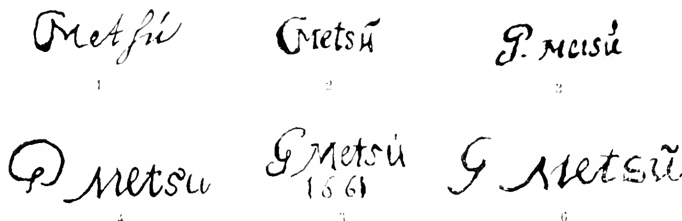
Dans la chambre richement meublée, où une dame en noir vient faire sa *Visite à l'accouchée*, les deux époux accueillent les félicitations avec des sentiments différents : la femme semble tout heureuse, tandis que son mari paraît ressentir surtout de la fierté. Il remercie d'une révérence courtoise la visiteuse, à qui une servante s'empresse d'apporter une chaise et une chaufferette. Un tapis d'Orient protège contre le froid du marbre les pieds de la jeune mère, vêtue d'une jaquette de soie rouge, recouvrant une robe de satin blanc. Le tapis de la table, d'un rouge carmin éclatant, s'accorde admirablement avec l'argenterie qui s'y trouve posée.

La Visite imprévue (pl. p. 225) est une des compositions les plus mouvementées de Metsu : la servante empêche, sans grand'peine, le jeune cavalier d'aller embrasser sa bien-aimée, dont le regard irrité lui reproche

1. Ce tableau, qui a été reproduit dans le précédent article (p. 9[illegible]), est entré dans la collection Pierpont Morgan (renseignement communiqué par MM. Duveen).

la liberté qu'il a prise de s'introduire à son lever; la mère ne semble pas le juger aussi sévèrement... Les couleurs restent vives, malgré le clair-obscur : jaquette rouge et robe blanche de la jeune femme, corsage vert de la mère, jaquette rouge bordée de blanc, jetée sur une chaise. La peinture est d'une extrême délicatesse.

La Famille Geelvinck (fig. 4) est le seul groupe de portraits de Metsu que l'on connaisse. Il a su rendre, dans la personne de Geelvinck, ce sentiment d'individualité qui a fait la force de la bourgeoisie hollandaise et, par suite, la grandeur de la République des Sept-Provinces-Unies. Le principal charme du tableau réside dans les gentilles frimousses des enfants : la



SIGNATURES DE METSU.

1. Premiers tableaux (*la Marchande de gibier*). — 2. Période leydoise (*le Re*[illegible]). 3, 4. Dernières années de la période leydoise et premières de la période d'Amsterdam (*la Cuisinière*, de Munich; *la Vieille femme lisant*). 5. 1661 (*le Déjeuner à l'auberge*). — 6. Dernières années du peintre (*la Famille Geelvinck*).

petite fille qui donne du sucre à son chien, en regardant le spectateur d'un air espiègle, et son petit frère en robe longue qui salue gravement de son chapeau à grandes plumes. La tonalité générale est d'un gris bleuâtre, avec des notes de couleurs très claires. La perspective aérienne ne le cède en rien à celle de Pierre de Hooch.

Les deux plus complètes manifestations de l'art de Metsu sont peut-être les deux pendants de la collection Beit, à Londres : *le Cavalier écrivant* et *la Dame lisant une lettre* (fig. 5). Le jeune homme écrit avec cette aisance spontanée que donne l'amour : ses lèvres entr'ouvertes semblent répéter ce que trace sa plume, comme s'il était en présence de sa bien-aimée. Le tapis rouge, le vêtement noir, le fond gris, forment une harmonie magnifique.

La lecture de la lettre amène une expression paisible sur le fin visage de

la dame. D'un geste léger, mais décidé, elle tourne la lettre vers la fenêtre. La servante, qui sans doute a apporté le message, contemple, pour



Fig. 3. — L'Enfant malade (entre 1654 et 1657).
(La Haye, collection Steengracht.)

passer le temps, avec un intérêt, joliment exprimé par le mouvement de la tête, un tableau accroché au mur; le petit chien flaire avec curiosité l'inconnue. La dame est en jaune; la servante porte un corsage grisâtre

sur une jupe brune; le mur blanc est fortement éclairé. Le tableau donne, au premier abord, à raison de la couleur et de la qualité de la lumière, l'impression d'une peinture de Vermeer de Delft, de qui il révèle l'influence d'une façon frappante.

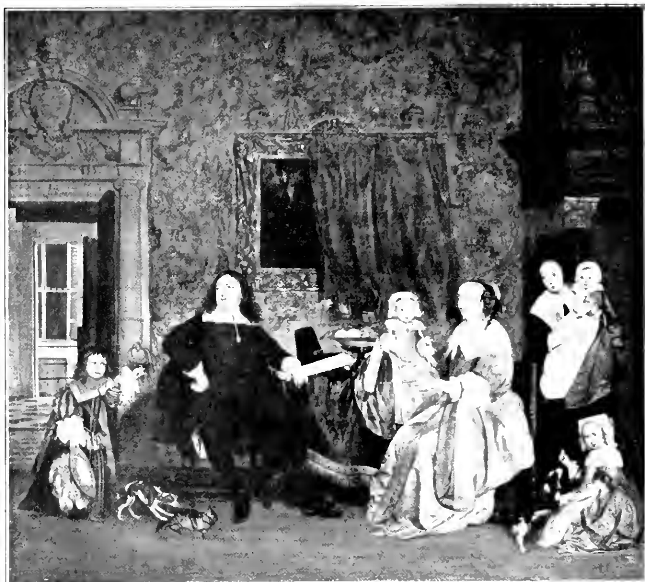


FIG. 5. — LA FAMILLE GEELVINCK (VERS 1662)
Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

La Malade, récemment acquise par le Kaiser Friedrich Museum à Berlin (fig. 6), et celle du musée de l'Ermitage, sont parmi les derniers ouvrages de Metsu. La première, — où la couleur très sobre s'accorde avec le sujet, — est d'une tristesse grave et noble, très pénétrante; la seconde est de moindre valeur : la peinture en est plus lisse et plus claire; les étoffes, admirablement rendues, attirent plus l'attention que les figures qui n'offrent pas le même intérêt.

III. Prix des œuvres de Metsu

Nous savons par les anciens historiens d'art que, du vivant même de



Fig. 5. — Jeune femme lisant une lettre (vers 1663).
Londres, collection Beit.

Gérard Dou et de Frans Van Mieris le Vieux, leurs tableaux étaient fort recherchés, non seulement dans leur pays, mais aussi à l'étranger : c'est

ainsi que Sandrart, Houbraken, Weyerman, racontent avec force détails que le résident de Suède à La Haye, Petter Spiering Silvercron, grand amateur des peintures de Dou, était convenu avec celui-ci de lui payer 1.000 florins par an, en sus du prix des tableaux, pour avoir le droit de choisir ce que bon lui semblerait. La renommée de Mieris surpassa peut-être encore celle de Dou. Le grand-duc de Toscane vint le visiter dans son atelier, et le pria de peindre pour sa collection un tableau qu'il paya royalement : Mieris reçut 2.500 florins, somme considérable pour l'époque.

Quoique Metsu nous paraisse aujourd'hui bien supérieur à ses rivaux leydois, il ne partagea pas leur célébrité. Sandrart ne cite même pas son nom dans son fameux *Livre de la Peinture*, ne le jugeant sans doute pas digne de figurer auprès d'un Mieris et d'un Dou, et les amateurs du XVIIe siècle partageaient son avis. Dans les anciens inventaires, les peintures de Metsu sont évaluées à très bas prix : à Leyde même, en 1657, un tableau de lui, chez un aubergiste, est prisé 1 florin.

Son succès ne date guère que de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais il n'a fait qu'augmenter depuis. Quelques prix, relevés dans des ventes faites à diverses époques, donneront une idée du goût contemporain.

Le Jeune homme écrivant, de la collection Beit, à Londres, était payé à la vente Hendrik Sorgh, à Amsterdam, en 1724, 785 florins; en 1771 (vente G. Bruin), 5.205 florins; M. Beit le paya plus de 300.000 francs.

Le Joueur de violoncelle, de Buckingham Palace, fut vendu, à Amsterdam, en 1762 (vente J.-P. Wierman), 1.150 florins; à Paris : en 1782 (vente du marquis de Ménars), 2.700 francs; et en 1801 (vente Robit), 2.420 francs.

La Visite à l'accouchée, récemment encore dans la collection Rodolphe Kann, à Paris, fut vendue à Amsterdam, en 1706, 435 florins; à Amsterdam, en 1749 (vente D. Zetswaart), 850 florins; à Paris, à la vente du duc de Morny, le tableau fut racheté 50.000 francs; M. Kann le paya plus de 100.000 francs.

Le Marché aux herbes à Amsterdam, du musée du Louvre, fut payé à Paris, en 1776 (vente Blondel de Gagny), 25.800 francs; à la vente de Mme Geoffrin, 28.000 francs; à une vente, en 1783, 18.051 francs.

A la célèbre vente Secrétan, à Paris, un petit *Intérieur hollandais* et *le Déjeuner*, furent payés 64.500 francs et 80.000 francs, tandis qu'un portrait de la sœur de Rembrandt ne fut vendu que 29.500 francs.

D'autre part, les nombreuses gravures faites, d'après Metsu, par les meilleurs graveurs du XVIIIe siècle, comme David, Avril, Delfos, Gole,



FIG. 6. — LA MALADE (VERS 1665).
Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

Greenwood, Mechel, Petter, Picot, Spitsburg, Watson, Wille, prouvent combien Metsu était goûté.

IV. Élèves et imitateurs de Metsu

C'est Houbraken qui nous donne le nom du premier élève certain de

Metsu, Michel Musscher[1] : il rapporte qu'il a vu dans un carnet appartenant à celui-ci, qu'il avait pris sept leçons de Metsu. Quoique bon portraitiste, Musscher reste bien loin de la distinction de son maître; c'est déjà un peintre de la décadence.

Bien qu'on ne puisse prouver que Metsu ait eu d'autres élèves, un peintre de Rotterdam, Joost van Geel, paraît s'être formé sous son influence. M. Haverkorn van Rijswijk, a montré[2] que Joost van Geel, pendant les séjours réitérés qu'il fit à Rijnsburg, près de Leyde, a dû connaître Metsu et se familiariser avec son art. Les peintures de van Geel, conservées au musée de Rotterdam et dans la collection Schloss à Paris, confirment ces rapports : les deux tableaux en question ont, chose à noter, porté longtemps de fausses signatures de Metsu, sous lesquelles on a trouvé récemment celle du peintre de Rotterdam. Le coloris est plus vif et plus sec que chez Metsu, les ombres plus fortes et la touche moins légère. Joost van Geel était marchand de profession : né à Rotterdam, le 20 octobre 1631, il y mourut, le 31 décembre 1698.

Quant à Jacob Ochtervelt, à Jan Verkolje et à Eglon van der Neer, ils ont été plutot formés sous l'influence de Frans Mieris le vieux et de Caspar Netscher, dont ils ont pris la manière minutieuse, lisse et léchée.

Si, maintenant, en manière de conclusion, nous cherchons à résumer les caractères de l'art de Metsu, il faut bien convenir que l'émotion n'est pas la qualité dominante de notre peintre. Ses œuvres ne nous communiquent que le sentiment paisible qui se dégage de son âme. Son art n'est pas profond : on ne saurait dire non plus qu'il est superficiel : il est vrai, et, grâce à sa vérité, il charme. Il charmera toujours par la justesse expressive du dessin, par la délicatesse, non sans ampleur, de la facture, par l'agrément de la composition et l'harmonie de la couleur. C'est assez pour mériter à Metsu, à côté de Vermeer et de Gérard Ter Borch, une des premières places parmi les maîtres qui ont illustré l'âge d'or de la peinture hollandaise.

KRONIG

1. Né à Rotterdam, le 27 janvier 1645; mort à Amsterdam, le 20 janvier 1705.
2. *Oud-Holland*, 1898.



LE BRÉVIAIRE GRIMANI

ET LES INSCRIPTIONS DE SES MINIATURES[1]



Cliché Me...

FIG. 1.
SAINT GEORGES ET LE DRAGON.
Miniature du *Bréviaire Grimani*.

Le *Bréviaire Grimani* est un très gros manuscrit enluminé, composé de 831 feuillets. Mais, lorsqu'on commence à l'étudier, on éprouve une certaine surprise à voir que ceux qui en ont parlé ne sont nullement d'accord sur le nombre des miniatures qu'il renferme. L'un commence par parler des 125 miniatures de Liévin d'Anvers, des 125 miniatures de Gérard de Gand, du nombre indéterminé des miniatures de Memling, qu'on prétend citées par l'Anonyme de Morelli, — nous avons précédemment fait toucher du doigt l'erreur, — et cherche à démêler la part de chacun de ces artistes dans ce total minimum de 250, puisque Memling n'est pas compris ; et cependant il n'en mentionne que 84. L'autre en signale 104 ; si nous refaisons son addition, nous n'en trouvons que 102. La plupart des critiques, d'ailleurs, ne citent pas de nombre. M. Coggiola qui, après moi, a bien voulu en refaire le compte exact, en trouve 110, nombre d'ailleurs donné naguère par M. Ed. Baes, plus tard également par le comte

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 81.

Durrieu. Elles se décomposent ainsi : 24 du calendrier, 18 petites dans le texte, 19 grandes dans le texte, 49 grandes pages hors texte.

D'un premier examen général, très rapide, nécessaire avant d'aborder le détail d'une œuvre aussi complexe, se dégage immédiatement une impression très nette. Il y a là trois séries de miniatures tout à fait distinctes : *a*) le calendrier ; *b*) les miniatures faisant partie intégrale du manuscrit, puisque dans la base de la page commence l'office, qui se continue au revers ; *c*) les miniatures hors texte, absolument indépendantes du manuscrit, puisque, caractéristique très particulière, elles sont peintes à pleine page, sans texte, sans légende même, et que le verso est blanc. Si on examine le parchemin, on remarque qu'il est différent de celui employé pour le manuscrit. De plus, en regardant les coutures de la reliure, M. Coggiola[1] a constaté qu'elles sont feuilles détachées, tandis que les miniatures du groupe *b* font toutes au contraire partie d'un cahier.

De l'étude *objective* du calendrier, je ne saurais tirer aucune conclusion. Cependant, si on s'en tient aux apparences indiscutables, indépendamment de toute critique d'art pur, on doit immédiatement le rapprocher du calendrier des *Très riches Heures du duc de Berry*, dont j'ai parlé ici, dernièrement[2]. Plus je vais, plus je compare, non seulement les miniatures mais les tableaux mêmes, et plus je me persuade de l'influence extraordinaire sur l'art du XVe siècle, en Europe, — je pèse bien mes mots, — de cet incomparable manuscrit, d'Henri Bellechose par conséquent, qui en a signé tant de pages H. B., et de ses collaborateurs, encore insuffisamment dégagés ; mes notes de Florence le montreront prochainement. Aussi, je me demande sur quelles bases repose l'imperturbable assurance avec laquelle on donne au calendrier Grimani une origine flamande. Je veux bien, comme me le faisait remarquer dernièrement M. Schmidt-Degener, le savant directeur du musée Boymans, de Rotterdam, que le cheval blanc de la dame qui assiste au *Mai* soit la reproduction de celui du *Juge intègre* de *l'Agneau* des Van Eyck (fig. 3 et pl. p. 229), inversé par exemple, tout comme le paysan de *la Glandée* de Novembre : *l'Agneau* était à Gand. Mais dans le reste, où voit-on un seul souvenir des Flandres ? Semis, récoltes, vendanges, — je ne sache pas qu'on vendange en Flandre, —

1. *O. l.*, c. 3.
2. Voir la *Revue*, t. XXII, p. 41

scènes de chasse, paysages, costumes, sont essentiellement français, on peut même dire du centre de la France. Et si on me fait observer que,



(Cliché Mé.)

Fig. 2. — Joseph, gouverneur de l'Égypte, reçoit ses frères.

Miniature du *Bréviaire Grimani*.

dans la petite scène du barbier qui saigne un client, au mois de *Septembre*, on voit dans les vitraux les armes de l'Empereur, — et non de l'Empire, — de Gand, de Bruges, de Courtrai, je ferai remarquer à mon tour les trois

fleurs de lis de France. De plus, sur le chemin de ronde du château qui décore le fond d'*Octobre*, flamboie comme un pavillon un large cadran tricolore, couleurs de Paris[1], dont on n'a pas, me semble-t-il, fait mention avant M. Coggiola.



Fig. 3. — Les Juges intègres.
Volet du *Retable de l'Agneau*. — Musée de Berlin.

Mais j'abandonne un peu les sentiers que je me suis tracés : j'y veux immédiatement rentrer, non sans avoir ajouté, que, si beaux soient-ils, ces calendriers ne sauraient être très caractéristiques d'un pays d'origine. Ils pouvaient fort bien être faits à l'avance, et attendre, tout comme les volumes de nos jours dans la boutique de l'éditeur, l'acheteur qui les désirait en tête de son livre d'Heures. Seules, demeuraient certainement à remplir les colonnes des féries, suivant la liturgie du pays où ils devaient être utilisés. Et, pourtant, quitterai-je vraiment le calendrier sans chercher une marque d'atelier? Je regarde *Février*, où le petit garçon... jaunit la neige, souvenir du Manneken-Pis de Bruxelles. Et voilà qu'auprès de l'échelle du poulailler, je crois voir un croisillon. Que signifie-t-il? La photographie de la pièce de 1500, dont j'ai parlé précédemment, relative aux enlumineurs, qui se termine par les marques que devront apposer au bas de leurs œuvres les douze nouveaux maîtres reçus dans l'année, tracées par chacun d'eux à côté de leur signature même, autorise, en effet, maintenant, les hypothèses, hier encore discutables.

1. L. Delisle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, t. II, p. 234.



Le Mois de mai

Miniature du Calendrier du *Bréviaire* [illegible]

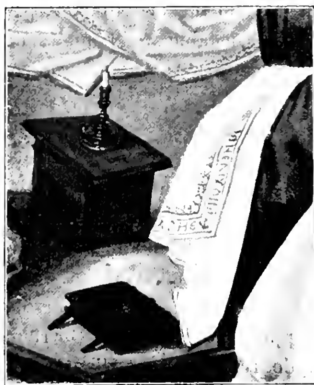
Si nous examinons la deuxième série des miniatures, les dix-neuf qui tiennent chacune une page presque entière, qui font partie intégrante du *Bréviaire* et qui, de toute évidence, ont été composées pour lui et en même temps que lui, il en est deux, *Salomon et la reine de Saba* du f° 75[1], *Joseph, élevé au gouvernement de l'Égypte, reçoit ses frères*, du f° 192 (fig. 2), où nous distinguons des initiales dans les carreaux du pavage. Dans la première M, dans la seconde H S. N'omettons pas de les signaler. Dehaisnes, Castan, le comte Durrieu, n'ont jamais manqué, toutes les fois qu'ils en ont découvert, de faire des rapprochements et de tenter, par elles, de séduisantes identifications. Et de fait, un tableau du musée de Lyon ne nous donne-t-il pas ainsi, sur un carreau, dans un monogramme très compliqué, mais très complet, le nom de l'artiste FAVRE, dont les registres du temps, d'ailleurs, font parfaitement mention? Mais ici je me garde bien de proposer aucun nom.

Les miniatures de la troisième série sont beaucoup plus intéressantes, par la particularité qui les distingue d'être tout à fait indépendantes du *Bréviaire*. On peut dire que c'est une suite incomparable de tableaux dont beaucoup sont d'une facture absolument supérieure, mais d'écoles et de manières si différentes, de mains si étrangères les unes aux autres, de conception si dissemblable, que l'on doit se rappeler l'opinion de M. Durrieu, qui voit dans le *Bréviaire* « une galerie de reproductions d'après les peintures célèbres de l'époque ». Si nous les comparons entre elles, alors, tout de suite, nous voyons que « les sujets au vif », pour employer l'expression du temps, sont de formes, — rondes, carrées, cintrées, — essentiellement variées et de dimensions très disparates, passant de 158 millimètres de hauteur à 213 millimètres, et de 108 millimètres de largeur à 158 millimètres. Pour les présenter dans une justification uniforme, il a fallu les entourer de bordures de largeurs différentes, soit que leur petite moulure d'or ait été augmentée d'un ou deux filets, assez grossièrement repris, soit qu'elles aient été encadrées alors par la main d'un ouvrier *unique*, de fleurs, d'insectes, semés dans des bandes de largeur très différentes. On sent donc parfaitement que, si une direction unique a présidé à leur mise en place, c'est uniquement dans l'ajustement d'un habillage nécessaire. Et dès lors se précise l'hypothèse que nous avons.

1. Reproduit dans le précédent article, p. 91.

avec ces quarante-neuf miniatures, un véritable album, composé avec un goût parfait par un amateur éclairé, qui sut collectionner, probablement un peu partout, d'exquises miniatures de toutes les écoles, qu'il fit ajuster plus tard dans le merveilleux volume de la bibliothèque de Saint-Marc.

Je tiens à attirer, en passant, l'attention sur la prudence avec laquelle il faut se servir de ces facsimilés à bon marché dont on prétend cependant, pour quelques-uns de nos plus célèbres manuscrits, nous imposer l'exactitude. Les détails les plus précieux en sont presque toujours absents ou défigurés : je trouve dès lors, en eux, des dangers aussi anti-scientifiques qu'avec les dessins à la main, qui fournissent pourtant à la science les éléments les plus baroques. Telle cette inscription du gracieux médaillon du *Boëce* de l'Arsenal, par exemple, où l'artiste, embrassant son amie, lui murmure : *Belle amie, prendez en grez*, que le dessinateur a reproduit : *Belle amie, prend en eles*. L'exemple suivant, tiré pourtant de l'admirable reproduction de Leyde du *Bréviaire Grimani*, montrera tout ce qu'il y a encore à rectifier dans les éditions qu'on croirait pouvoir déclarer impeccables.



Cliché Mély

FIG. 4. — DÉTAIL D'UNE MINIATURE DU « BRÉVIAIRE GRIMANI ».

C'est le mot d'ACHEN, dans la *Descente des Apôtres* du *Grimani*, qui me conduisit à Venise. Dieu me garde d'exprimer ici le moindre regret ! Mais, tout de même, ma photographie nous donne-t-elle ACHEN ? Il y a ACHEV (fig. 4) : cryptogramme, alors, qui rentre simplement dans la série des inscriptions encore indéchiffrables. Mais ce n'était pas une raison pour jeter le manche après la cognée. De fait, sur le manuscrit, j'ai pu lire quelques noms intéressants.

Voici, d'abord, sur le dossier d'une chaise de l'*Extrême-Onction* : GAND[1].

1. Si je ne montre pas ici cette inscription, c'est qu'à cause de la couleur, le cliché qu'on en peut obtenir ne donnerait qu'une reproduction insuffisamment lisible.

La housse du cheval du *Saint Georges* (f° 538, fig. 4), porte très clairement : TOMAS RAIBL.

Sainte Catherine, assise aux pieds de la Vierge, dans cette miniature que certains supposent de Gérard David, a dans la broderie de sa robe : HORVIEU (fig. 5).



FIG. 5. — SAINTE CATHERINE.
Détail d'une miniature du *Bréviaire Grimani*.

On me dira peut-être que ce sont là des noms inconnus : je ne le conteste pas. Mais qu'on les juge utiles ou inutiles, si on les a vus, il aurait fallu au moins dire qu'ils étaient là et qu'ils ne présentaient aucun intérêt. Il eût été difficile, cependant, de les séparer du nom de GOSART ou COSART, qu'on a vu et lu dans une autre miniature : du moment que ce dernier est admis comme artiste, il me semble bien difficile de récuser les deux premiers. A qui fera-t-on croire, d'ailleurs, que l'art du XVe siècle se résume en une vingtaine de noms dont on a baptisé, jusqu'à ces derniers temps, toutes les œuvres d'art de valeur ? Forcément, nous sommes appelés à rencontrer sur notre route des inconnus, avec lesquels il nous faudra faire connaissance : et nous devrons admettre que des pages, même fort belles, attribuées, en 1905, à Memling, sans preuve, pourraient tout de même bien être de THOMAS RAIBL, d'HORVIEU, de GOSART, dont on voit les noms inscrits fort en évidence, mais qu'on n'avait pas aperçus jusqu'ici.

Au milieu de cent autres inscriptions, qui, au premier abord, présentent les plus extraordinaires difficultés d'interprétation, il en est encore trois qu'il est indispensable de signaler.

Le f° 468 est une des pages les plus admirables du manuscrit. Ce *Paradis* (fig. 6), dont la photographie ne saura jamais rendre le charme, et qu'on est tenté d'attribuer à Van der Goes, est d'une maîtrise si extraordinaire qu'on ne peut vraiment trouver à qui le comparer. Dans sa poésie toute septentrionale, l'artiste semble avoir devant les yeux la vision d'un feu de forge qui s'allume sous le soufflet du forgeron. Les bleus, très transparents, très tendres, rappellent la petite flamme qui se glisse à travers l'or du brasier, et les anges de l'auréole, simplement indiqués par une mince ligne d'or bruni, baignent dans une lumière dorée, comme les étincelles légères qui s'en vont vers le ciel, dans le gris bleuâtre d'une fumée très claire. Et je je lis sur le galon de la chape de l'évêque : HOER. IĀSENO CVOREI.



Cliché Mely.

Fig. 6. — Le Paradis.
Miniature du *Bréviaire Grimani*

HOER ? Qu'est donc ce mot, séparé de la suite par un point ? Un nom ? Bien probablement, si nous voulons nous souvenir que le chambellan du duc Jean de Berry s'appelait Hoier, et que le *Bottin*, de nos jours, mentionne au nombre des commerçants de Paris un M. Hoer. N'avons-nous pas à Altenbourg, au XVIe siècle, un artiste du nom de Jean Hauer ? Et l'on sait combien, à cette époque, l'orthographe des noms propres était variable. Comme pour les autres inscriptions, la suite, bien qu'on puisse clairement lire IANSENO, me paraît rentrer dans l'ordre des cryptogrammes.

Presque au même endroit, où dans la miniature de *Sainte Catherine aux*

pieds de la Vierge nous voyons HORVIEU, est tracé dans le galon du bas de la robe du *Martyre de sainte Catherine* (fig. 7), en place très évidente, MOGAU. Je me garde de proposer une explication, mais il faut faire remarquer que la miniature est essentiellement allemande, et de costume et de facture. L'Empereur, à cheval, est coiffé de la tiare impériale, et le bourreau porte, à son béret rouge, une cocarde jaune au cœur orangé.



Cliché Mel...

FIG. 7. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.

Miniature du *Bréviaire Grimani*.

La dernière inscription est encore plus énigmatique. Dans cette *Procession de la Vierge* (fig. 8), suivie des saints et des grands de la terre, nous voyons à sa droite le Pape. Derrière elle, marche saint Georges, portant la bannière blanche à croix rouge qu'on trouve dès le XIVe siècle en Angleterre. Il est accosté, à gauche, de la bannière de Sicile, à droite, de la bannière d'Anjou, et dans le fond se détache la bannière impériale. Faut-il voir là un souvenir de la fondation de l'ordre de Saint-Georges, en 1469, par l'empereur Frédéric III et le pape Paul II, contre les Turcs, confirmé par Maximilien en 1493? Devons-nous, au contraire, y admirer une simple réunion de saints accompagnant la Vierge? Cependant, il est nécessaire de faire remarquer que, si les gonfanons de saint Georges et de l'Empire sont fréquemment employés comme motifs décoratifs, ceux d'Anjou-Sicile se rencontrent moins souvent et

peuvent avoir, dès lors, une signification particulière[1]. Nous pourrions alors nous souvenir des rapports entre la maison de Naples (Anjou-Sicile) et le royaume de Hongrie, précisément envahi par les Turcs.

Sur l'orfroi de la dalmatique du Pape, on lit, en très grosses lettres, brodées en perles :

IORVOER LOVANENSON EVOHE SAICOHA BOECV DHSPEOH.

Vraiment, est-il supposable que l'artiste ait tracé dans cet endroit aussi apparent, à la place où tant d'artistes : Jean de Montluçon, Simon Mosiensis, Demersau, Colin de Coster, Cornelis van Conninxloo, Jean Bellegambe, par exemple, pour ne citer que des « Ponentais », inscrivaient leurs noms, des caractères absolument dépourvus de sens ?

De ce que nous ne pouvons les expliquer actuellement, s'ensuit-il nécessairement qu'ils sont de pure fantaisie ? N'est-ce pas hier que le *Bulletin du Comité de philologie* (1907, p. 135), paru le 25 novembre 1908, publiait cette longue inscription d'un calendrier du moyen âge :

Cisige janus epi sibi guil dat et Hil Fe Mau Mar
Sul Prisca Fab Ag Vincentii Paulus julique Batel,

que M. le chanoine Morel explique ainsi :

« Janvier s'adjuge (*dat sibi*) la Circoncision (*Cisi*), sainte Geneviève (*ge*), l'Epiphanie (*epi*), saint Guillaume (*guil*), saint Hilaire (*Hil*), saint Félix (*Fe*), saint Maur (*Mau*), saint Marcel (*Mar*), saint Sulpice (*Sul*), sainte Prisca, saint Fabien (*Fab*), sainte Agnès (*Ag*), saint Vincent, la Conversion de saint Paul, saint Julien (*Juli*), sainte Bathilde (*Batil*) » ?

Au milieu de lettres, qui semblent absolument fantaisistes, ressortent là des noms entiers : *Janus, Prisca, Vincentius, Paulus*, puis à côté, des syllabes *Cisige, Mau, Mor, Fab, Ag*, qui, assurément, à première lecture, ne présentent aucun sens : les voilà cependant expliquées. Or, notre inscription en est-elle vraiment si différente ? Ne lisons-nous pas ici IOR, qui rappelle IORIS, VOER, nom d'une petite ville de Danemark, LOVANEN, première partie du nom de Louvain ; enfin, cet EVOHE bachique ne nous fait-il pas souvenir, mais avec plus de poésie, certes, de cette suscription si

1. Ces deux armoiries réunies, sur le buste de saint Elzéar reproduit par le P. Cahier dans la *Caractéristique des saints*, symbolisent la Provence.



De Mély.

FIG. 8. — PROCESSION DE LA VIERGE

Miniature du *Bréviaire Grimani*

souvent rencontrée à la fin des manuscrits français du xve siècle : « L'œuvre est terminée. Qu'on donne à l'artisan une coupe de vin et une jolie pucelle, il les a bien méritées[2] »

Mais je me garderai bien de tenter une explication : j'ai cru seulement nécessaire d'appeler, sur ces trois dernières inscriptions, une attention toute particulière.

En résumé, ces constatations sont celles que Morelli, inspiré par Zani, avait soupçonnées et même recopiées. Comment ne les a-t-il pas utilisées, lisibles comme elles sont[1] ?

Il est vrai que la lecture et la transcription qu'il en donne ne sont pas toujours très fidèles. Quant à Zanotto, qui les transcrivit également, il prit soin, après chaque reproduction, de bien préciser qu'il s'agissait de mots sans aucune signification.

Mais, aujourd'hui, grâce à la photographie, on ne peut nier que GAND ne nous fasse connaître la ville où fut probablement exécutée *l'Extrême-Onction*. Quant aux noms d'HORVIEV, de THOMAS RAIBI, de GOSART, de HOER, inscrits dans des miniatures si différentes de forme, d'exécution, d'écoles, passant du plus caractéristique sentiment allemand, tel *le Martyre de saint Catherine* (MOGAV), à la plus pure tradition française, comme *les Saintes* reproduites dans le précédent article, accompagnées d'œuvres essentiellement flamandes, comme *l'Extrême-Onction*, *la Vierge et l'Enfant* (p. 92), *la Vierge entourée de saintes*, *sainte Catherine discutant avec les docteurs* (p. 89), ils paraissent bien nous montrer que le *Bréviaire Grimani*, loin d'être une œuvre de collaboration intime, comme on devrait le supposer, est au contraire, fort probablement, un véritable album, composé d'éléments magnifiques, très artistiquement choisis, mais des plus divers, des plus étrangers les uns aux autres, dans la conception première de leur indépendante exécution.

F. DE MÉLY

1. Morelli (Jac.), *Breviario Grimani* (Acc. 92-122 del ms. Marciano già Rizervati 73 (Coggiola

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Chardin, par Edmond PILON. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-16.

N'est-ce pas là tout à fait le livre qu'on souhaitait de lire sur Chardin ? On y trouve un arrangement réfléchi, du sentiment, de la discrétion dans l'éloge, un style où l'on ne sent qu'à peine la recherche des délicieuses vieilleries, — toutes choses que le bonhomme aux besicles eût appréciées, lui si plein de mesure dans sa vie comme dans son art. Il aurait goûté la manière de M. Edmond Pilon et le soin que ce biographe artiste a pris de placer le peintre des intimités dans le milieu familial, dont il s'appliqua simplement à bien voir et à bien rendre les acteurs coutumiers, le modeste décor et les accessoires plus modestes encore. Il aurait aimé, entre tous, le chapitre des origines, où l'on voit comment le fils du menuisier de la rue de Seine devint peintre, le chapitre savoureux sur les natures mortes qui révèlent « le sens si élevé de la mesure, de la discrétion de la sobriété du maître », le chapitre sur la vie tranquille et laborieuse des artistes aux Galeries du Louvre, et tels passages sur la technique de Chardin ou sur la façon dont il a compris le petit monde des enfants.

Nous aussi, nous goûtons tout cela, et en outre les illustrations bien choisies qui accompagnent l'ouvrage de M. Edmond Pilon, et enfin les index, les bibliographies, les tables qui le terminent et achèvent de prouver que, pour avoir écrit son livre en lettré, l'auteur ne s'est pas cru dispensé de le travailler en érudit.

E. D.

Les Grands artistes. Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean DE FOVILLE. — Paris, H. Laurens, in-8°.

Il y a quelques mois, M. Jean de Foville résumait, ici-même, les dernières découvertes de l'érudition, touchant cet Antonio Pisano, devenu, grâce à une erreur de Vasari, célèbre sous le nom de Vittore Pisanello, né à Vérone en 1397 et mort à Rome en 1455, qui fut à la fois un peintre à la fantaisie la plus riche et la plus neuve, mêlée au réalisme le plus pénétrant, et un médailleur d'une originalité telle qu'on lui cherche vainement des maîtres et des prédécesseurs.

Dans le livre qu'il vient de consacrer à Pisanello, M. Jean de Foville s'est attaché à frapper à son tour la médaille de ce médailleur : en examinant les origines et l'évolution de son art, il a mis en lumière, d'une façon vraiment saisissante, le merveilleux accord de l'observation précise et de la grâce pittoresque, qui fait l'inestimable prix de cette « forme abrégée du portrait », où Pisanello a résumé tout l'esprit de son temps.

Ce novateur créa un genre et une mode : de toutes parts, des imitateurs surgirent, que M. de Foville étudie, depuis le premier d'entre eux par le talent, Matteo de' Pasti, jusqu'en leur plus lointaine descendance au XVIIe siècle. Médailleurs toscans et médailleurs du nord de l'Italie, au XVe et au XVIe siècle, continuateurs réalistes et charmants d'abord, chercheurs d'élégance décorative et d'inspirations antiques ensuite, simples décadents enfin, chez qui la virtuosité étouffe l'invention, tous gardent à l'art de la médaille son caractère spécifique, distinct de l'art monétaire et de l'art sigillaire, car tous, depuis les plus sincères jusqu'aux plus emphatiques, tous ont subi l'influence de leur premier modèle, « ce grand naturaliste qu'avait été Pisanello ».

E. D.

Napoli e l'arte ceramica de XIIIe al XXe secolo, par Luigi Mosca. — Ouvrage couronné par l'Institut royal d'encouragement de Naples. Naples, R. Ricciardi, 1908.

Dans des pages pleines de verve et d'agrément, l'auteur nous communique d'abord ses recherches sur l'art de la céramique depuis ses origines jusqu'à nos jours, de l'Orient à l'Occident, à travers tous les pays où, pour une cause quelconque, et principalement celle de l'abondance de la matière première, cette fabrication put éclore.

Puis, il entreprend l'histoire qui fait le principal objet de son ouvrage. Lucera, écrit-il, devint vers 1233 un centre important de fabrication de porcelaine artistique, à cause des Sarrasins de Sicile que Frédéric II avait sauvés et obligés à passer dans cette contrée. En 1301, Charles II d'Anjou, ayant battu la maison de Souabe, ordonna, par un édit du 26 janvier, que l'on recherchât tous les artistes arabes, et qu'on les conduisît à Naples sous bonne escorte. Telle fut l'origine de l'art de la céramique à Naples. Après avoir passé en revue les chefs-d'œuvre de cet art ancien que Naples possède encore, l'auteur, dans son quatrième chapitre qui, à lui seul, pourrait former une monographie complète, s'occupe de la manufacture royale de Capodimonte. C'est de là que sortirent ces chefs-d'œuvre de grâce et d'élégance universellement connus, qui s'inspirèrent souvent des modèles antiques retrouvés lors des premières fouilles à Herculanum et à Pompéi. Pendant un peu plus d'un demi-siècle, la manufacture de Capodimonte, par la perfection de ses ouvrages, rivalisa avec Sèvres et la Saxe. Les événements politiques seuls furent cause de la décadence d'un art si florissant.

Dans la dernière partie de son livre, l'auteur traite des remèdes propres à le faire refleurir, ainsi que des réformes qu'il estime nécessaires dans les musées artistiques industriels. Il montre, dans cet examen, une sûre connaissance des moyens propres à protéger cette industrie. Nul doute qu'à l'appel de gens aussi compétents que le Dr Mosca, ne réponde un réveil de cette industrie napolitaine qui a de si glorieuses traditions.

P. G.

Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot, par André Fontaine. — Paris, H. Laurens, in-8o.

Écrire l'histoire de l'art en n'interrogeant que les monuments figurés, ce ne

serait considérer qu'une des faces de la question : et négliger de s'enquérir, auprès des artistes, des théoriciens et des amateurs, de l'idéal poursuivi de leur temps, ce serait refuser, non seulement de prendre une connaissance plus claire des tempéraments et des influences, mais de rectifier aussi quelques lieux communs traditionnels, dont M. André Fontaine a donné plusieurs exemples dans l'introduction de son ouvrage.

M. Fontaine a eu le louable courage d'interroger tous les écrits où se reflètent les doctrines d'art qui se sont succédé en France aux XVIIe et XVIIIe siècles : traités d'esthétique et conférences de l'Académie, correspondance des directeurs de l'école de Rome et premiers essais de critique d'art, éloges et biographies, poèmes, pamphlets, catalogues raisonnés, il a dépouillé tout ce qui pouvait lui permettre de suivre de près l'évolution des diverses théories, depuis le classicisme du Poussin jusqu'à l'éclectisme de Diderot, en passant par le dogmatisme académique de Le Brun, la réaction menée par Antoine Coypel pendant la première moitié du XVIIIe siècle, la naissance et le développement de la critique d'art avec Lafont de Saint-Yenne et Diderot, pendant la seconde moitié de ce siècle, pour aboutir aux premiers indices du retour à l'antique, chez les moralistes et les métaphysiciens, trente ans avant la Révolution.

Livre compact et touffu, mais bourré de documents, et qui constitue une sérieuse contribution à l'histoire de l'art français et de la pensée française pendant deux siècles, où l'on a vu la pédagogie officielle victorieusement battue en brèche, au nom du naturel et de la liberté.

Les Comptes du roi René, publiés par l'abbé G. Arnaud d'Agnel. Tome Ier. — Paris, A. Picard et fils, in-8°.

Lecoy de La Marche a publié, en 1873, des extraits des comptes et mémoriaux du roi René, mais il a négligé les registres analogues conservés à la Chambre des comptes d'Aix : le consciencieux érudit qu'est M. l'abbé Arnaud d'Agnel montre, en commençant la publication de ces documents, combien son savant devancier a eu tort de laisser inutilisée une telle mine de renseignements.

Ce recueil sera d'un inappréciable intérêt pour les historiens, en leur permettant d'étudier le XVe siècle, non seulement dans ses œuvres d'art, mais encore dans ses manifestations économiques et sociales. « En suivant le roi au jour le jour, sans le quitter d'un pas, l'accompagnant dans ses voyages, se glissant avec lui dans son *retrait* ou dans son *estude*, sa physionomie prend une expression de vie qu'elle n'a pas dans l'histoire. Mais c'est là le moindre attrait de cette publication. Son principal mérite est d'être un tableau documentaire d'une des époques les plus intéressantes à connaître ».

Les Grandes Institutions de la France. La Manufacture de porcelaine de Sèvres, par Georges Lechevallier-Chevignard. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°.

Après les Gobelins et Beauvais, la Monnaie, l'Institut, la Bibliothèque nationale voici que la Manufacture de Sèvres prend place dans cette collection où elle avait

tous les titres à figurer, car elle est réellement une des institutions qui ont contribué le mieux, depuis près de deux siècles, à répandre dans le monde le renom du goût français. Les deux volumes, richement illustrés, que vient de lui consacrer M. G. Lechevallier-Chevignard, en font foi l'un et l'autre : le premier, en montrant l'histoire chronologique de la vieille maison depuis 1740 jusqu'à 1876 ; le second, en étudiant l'organisation actuelle et les procédés de la fabrication, pour finir sur une visite au musée céramique.

On ne saurait trop louer le secrétaire-archiviste de la Manufacture du plan qu'il a choisi et de la manière si parfaitement logique avec laquelle il l'a développé, exposant les tendances, les perfectionnements et les innovations, propres à chaque période, montrant les recherches décoratives et les expériences techniques, poursuivies parallèlement par les artistes et par les chimistes, caractérisant les résultats obtenus sous chacune des directions de cette manufacture, qui doit être à la fois, comme il le dit justement, « un laboratoire d'essais incessants et le conservatoire des arts céramiques ».

On lira avec grand intérêt les chapitres consacrés aux procédés de fabrication, au musée céramique et aux collections de la Manufacture. Enfin, on trouvera à la fin du livre une liste des marques de Sèvres depuis 1740, et une liste des noms, marques et monogrammes des artistes peintres, décorateurs et doreurs, ayant appartenu à l'établissement.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

Le Musée des arts décoratifs, publié sous la direction de L. METMAN. *Le Fer.* — Paris, D.-A. Longuet, album gr. in-4°, 130 pl., 120 fr.

— *Critique et controverse touchant différents points de l'histoire des arts*, par L. DIMIER. — Paris, J. Schemit, in-12, 7 fr. 50.

— *John Ruskin*, 1819-1900, par Frédéric HARRISSON. Traduit par Louis BABADUC. — Paris, « Mercure de France », in-18, 3 fr. 50.

— *Histoire de l'art*, par Alphonse ROUX. Préface de M. Émile BERTAUX. — Paris, Delalain frères, in-8°, 372 fig., 5 fr.

— *Cent pastels du XVIIIe siècle*. Préface par Albert BESNARD. — Paris, galeries Georges Petit, in-fol., 100 pl., 200 fr.

— *Lettres de jeunesse* d'Eugène FROMENTIN. Bibliographie et notes de Pierre BLANCHON. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-16, 4 fr.

— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, publié sous la direction d'Edmond SAGLIO, avec le concours d'E. POTTIER. *42e fascicule : Sacrificium-Sculptura.* — Paris, Hachette, in-4°, fig., 5 fr.

— *La Cathédrale Notre-Dame de Paris* par Marcel AUBERT. Introduction par Paul VITRY. — Paris, D.-A. Longuet, in-18, 48 pl., 2 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

HOTELS RECOMMANDÉS

PARIS

GRAND HOTEL boulevard des Capucines et place de l'Opera. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

LANGHAM HOTEL rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs-Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires

HOTEL CAMPBELLL 45, 47, avenue Friedland, Champs-Elysées.

GRAND HOTEL DE L'ATHENEE 15, rue Scribe.

HOTEL BEAUSITE 4, rue de Presbourg, place de l'Étoile.

HOTEL COLUMBIA 16, avenue Kléber. A. Geissler, proprietaire.

HOTEL MAJESTIC avenue Kléber, sur l'emplacement de l'ancien Palais de Castille.

HOTEL RITZ place Vendôme. Rendez-vous de la clientèle aristocratique des deux mondes.

HOTEL REGINA rue de Rivoli, place des Pyramides. Le plus central des hôtels de 1er ordre.

DÉPARTEMENTS

AIX-LES-BAINS GRAND HOTEL D'ALBION (1er ordre), près l'Etablissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn-tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

BIARRITZ HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les conforts. — M. Campagne, propriétaire.

CAP MARTIN Entre Monte Carlo et Menton La plus belle position du littoral.

CAUTERETS HOTEL D'ANGLETERRE. 1er ordre. Ascenseur. Électricité. Grand confort — A. Meillon, propriétaire.

ÉVIAN-LES-BAINS SPLENDIDE HOTEL ET GRAND HOTEL. 1er ordre. Ascenseur, Lumière électrique dans toutes les chambres. Tramway électrique entre l'etablissement thermal et l'hôtel.

MARSEILLE HOTEL NOAILLES ET MÉTROPOLE. Réputation universelle.

MENTON GRAND HOTEL D'ORIENT. En plein midi Parc ombragé et jardin d'hiver. — Ch. Brunetti, propr.

NICE GRAND HOTEL NICE PALACE, rue Emmanuel, au centre de la ville. Ouvert toute l'annee.

PAU GRAND HOTEL GASSION. 1er ordre. Jardin d'hiver. Ascenseur. Électricité. Téléphone. — A. Meillon, pr.

TAMARIS-S/MER GRAND HOTEL, le plus au Sud de la Côte d'Azur, dans le site le plus ravissant du littoral. — F. Just, propriétaire.

TOULOUSE GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. — Spécialités de pâtés de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition de Saint-Louis 1904. — Dépôt et vente : Grand-Hôtel, et 31, rue Alsace Lorraine.

TURBIE (Alpes-Maritimes). — EDEN HOTEL. Récemment construit avec tous les conforts modernes.

ÉTRANGER

ABBAZIA HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaglie (de la Cie internationale des Grands-Hôtels).

ALEXANDRIE NEW KHEDIVIAL HOTEL — First-class Troughout. — F. Reinsperger, manager.

BERLIN HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

LE CAIRE HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

CONSTANTINOPLE PERA PALACE. Gr. rue de Péra. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. (de la Cie intern. des Grands-Hôtels).

GENEVE HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1er ordre. — Aug. Reichert, propr.

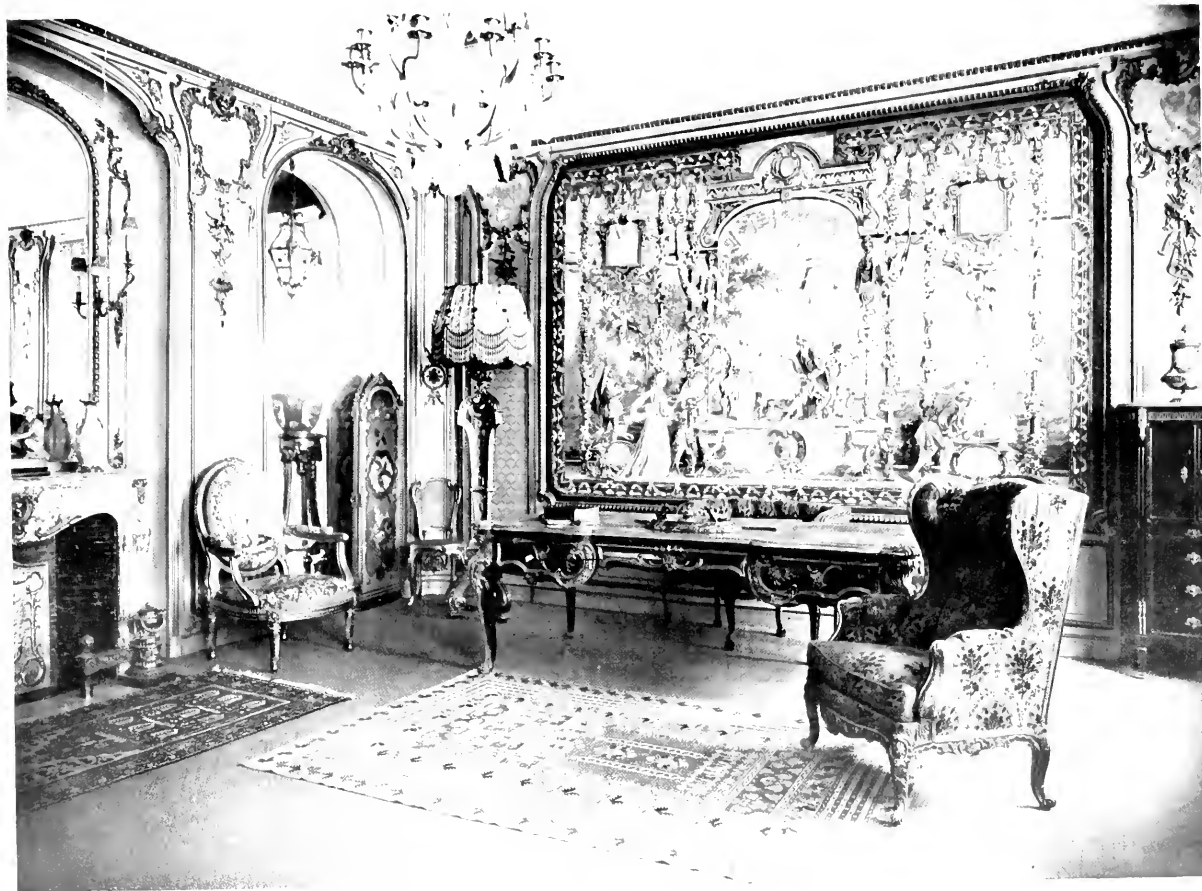
GÈNES, BRISTOL-HOTEL, 35, rue du XX-Septembre. Maison de 1er ordre. Tous les conforts

LONDRES SAVOY HOTEL, a l'entrée du Stand. Vue sur la Tamise. Réputation mondiale.

LUCERNE HOTEL NATIONAL. 1er ordre. Chambres avec salles de bains particulières, arrangements pour familles au printemps.

PALERME VILLA IGIEA. GRAND HOTEL sur la mer. Grand Parc. Admirable séjour d'hiver.

ZURICH GRAND HOTEL VICTORIA. En face de la gare. Hôtel de 1er rang. Ascenseur. Lumière élect. Chauffage central. — J. Holler et fils, propriétaires.



SALON RÉGENCE : RUE DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE, N° 100

COMMUNIQUÉ PAR

MERCIER FRERES, Tapissiers-Décorateurs, à PARIS

CINQ DESSINS

ATTRIBUÉS A LA TOUR

« Quoi qu'on fasse, on ne connaît jamais assez un maître pour en parler absolument et définitivement » : cet axiome, formulé par Delacroix dans une conversation avec MM. Adolphe Moreau père et fils, me revenait à l'esprit en présence des cinq dessins de La Tour récemment acquis par la Société des Amis du Louvre, et dont trois sont reproduits directement ici.

Non, certes, on ne sait jamais tout, et cette ignorance est à la fois le charme et le désespoir de ceux qui croient n'avoir rien négligé pour s'enquérir des procédés de travail d'un grand artiste ou du sort des vestiges qu'il a laissés. C'est, si je ne me trompe, la première fois que de simples « crayons », et non plus des « préparations » au pastel, nous initient aux tâton-

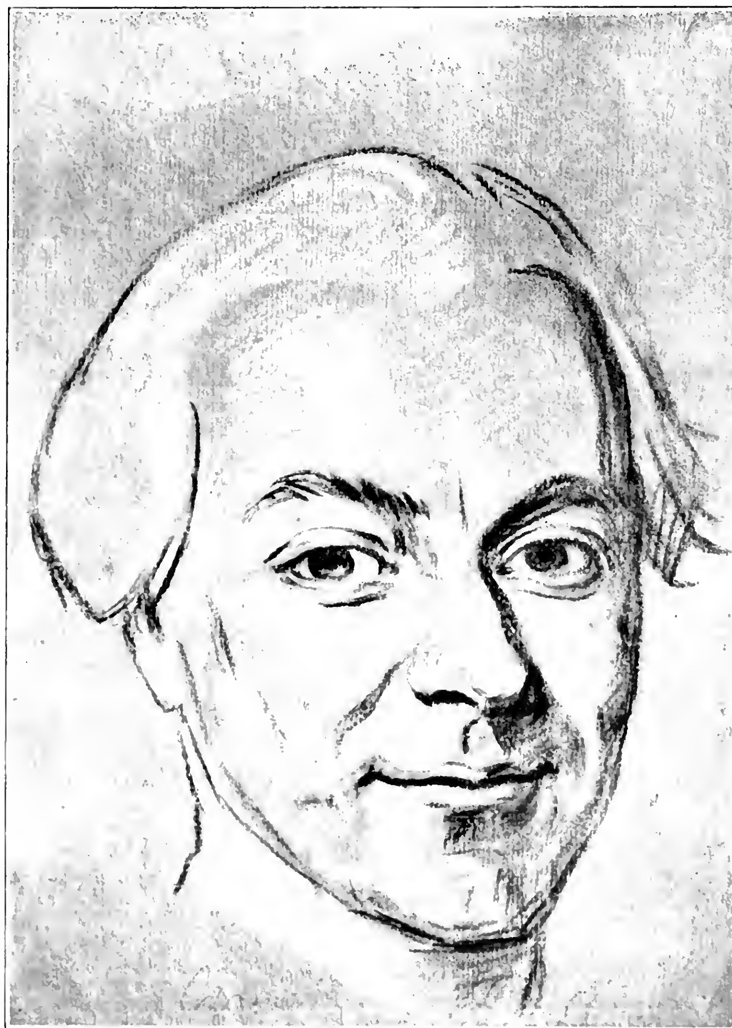
nements de La Tour, avant d'aborder la création définitive à laquelle il va donner la vie, et cette révélation a vivement ému quelques incrédules de marque. Par bonheur, ils n'ont point fait partager leur scepticisme à d'autres connaisseurs non moins qualifiés, et la Société des Amis du Louvre a décidé de ne pas négliger une occasion qui ne se présentera



ATTRIBUÉ A LA TOUR. — PORTRAIT D'HOMME.
Dessin aux crayons noir et blanc

peut-être jamais plus. Les éléments du procès sont sous nos yeux : il ne reste plus qu'à instruire la cause.

En pareille occurrence, deux questions se posent tout d'abord : d'où viennent ces portraits, et qui représentent-ils ? Sur le premier point, nous savons seulement que ces dessins ont été retrouvés, il y a quelques mois, dans un carton où leur acquéreur n'aurait jamais soupçonné leur présence. Sur les modèles qui ont posé devant l'artiste, notre ignorance est absolue.



ATTRIBUÉ A LA TOUR. — PORTRAIT D'HOMME

Dessin aux crayons noir [illegible] quelques rehauts de pastel

Les rapprochements qui ont été tentés avec les effigies de quelques-uns des clients illustres ou obscurs de La Tour n'ont donné aucun résultat digne d'être pris au sérieux, mais ce n'est pas là, — bien au contraire, — une raison pour ne pas mettre chacun en mesure de donner son avis, et la *Revue*, en les publiant, n'a pas d'autre but que de favoriser cette enquête.

Sans oser donc évoquer un nom au sujet d'aucun de ces portraits, disons, tout au moins, qu'ils sont exécutés sur papier bleu, — le papier même de toutes les « préparations » connues, — au crayon gras et à la craie, avec des rehauts de pastel autour des lèvres sur un de ces dessins (fig. p. 243). On remarquera aussi qu'à droite de la tête du personnage représenté sur le dessin ci-contre, l'artiste a cherché, en de plus petites proportions, la forme de la bouche, et pour quiconque a étudié avec attention les procédés de La Tour, cette recherche est une présomption, sinon même une garantie d'authenticité.

Depuis quelques années, les portraits peints par La Tour et par Perronneau ont pris une valeur décuple de celle qu'on leur attribuait jadis, et le succès de la récente exposition de la rue de Sèze a provoqué de fréquentes consultations, auxquelles ceux à qui l'on fait l'honneur de les demander sont parfois fort embarrassés de répondre. Néanmoins, le nombre est certainement encore considérable de portraits qui n'ont point d'état civil, ou qui n'ont jamais affronté le grand jour d'une exhibition publique. C'est par ces confrontations que l'on peut espérer résoudre le problème actuellement posé, à moins que La Tour, — ou, si l'on veut, tel de ses émules, — s'en soit tenu à cette première recherche de la physionomie des modèles dont le nom reste à découvrir : mais quand bien même ce mystère ne serait jamais éclairci, il faut féliciter la Société des Amis du Louvre d'avoir pris une initiative qui lui vaudra probablement, — en un jour plus ou moins prochain, — des remerciements et non plus des critiques.

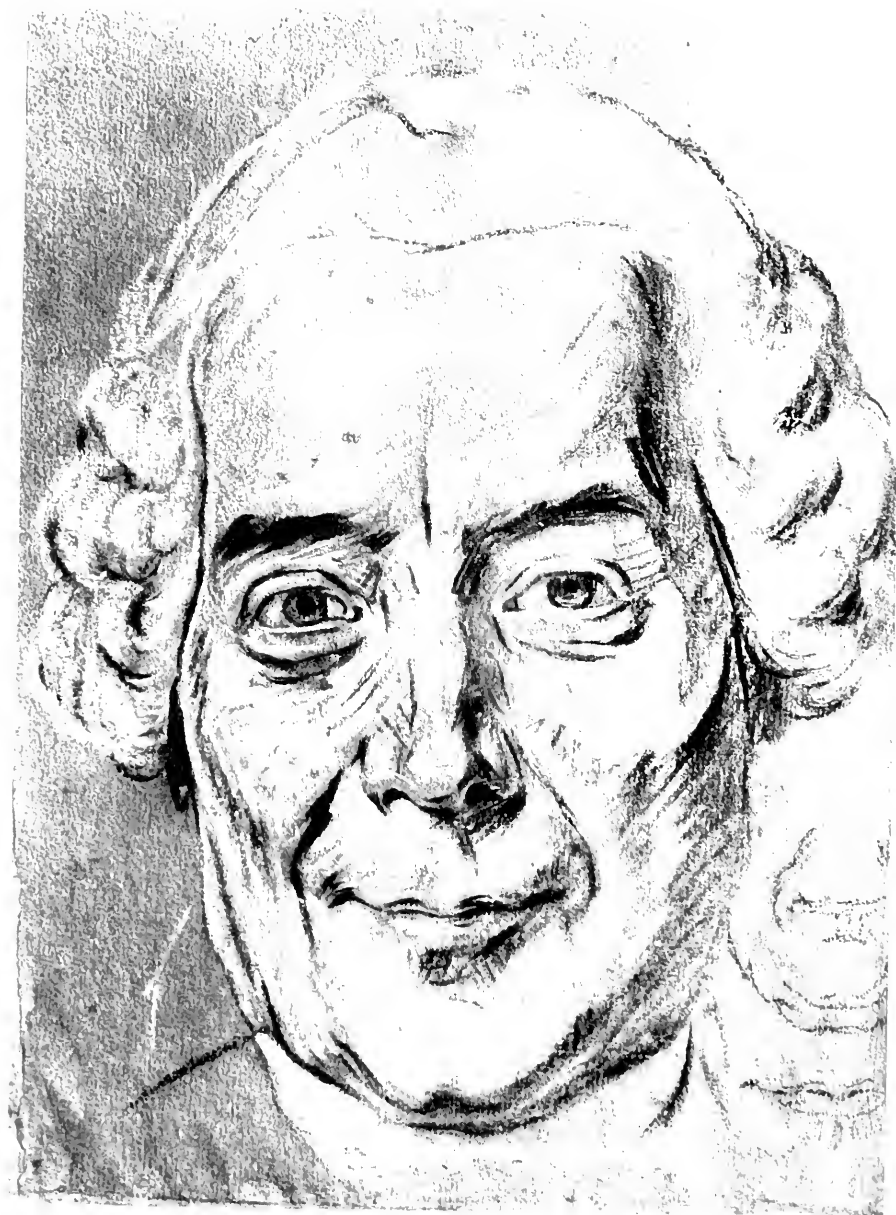
MAURICE TOURNEUX

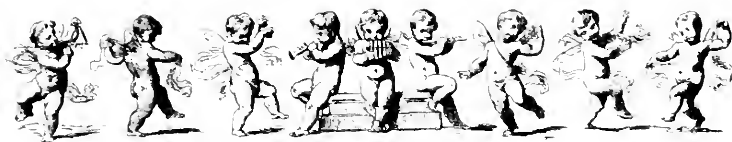


PORTRAIT D'HOMME

Dessin aux crayons noir et blanc, attribué à LA TOUR.

Revue de l'Art ancien et moderne   Imp. Ch. Wittmann





NAPOLÉON ET ALEXANDRE

HISTOIRE DE DEUX PORTRAITS EN TAPISSERIE[1]

Entre autres largesses qu'il fit à son entourage, à l'occasion de son mariage avec l'archiduchesse Marie-Louise, Napoléon attribua au prince-archichancelier Cambacérès un présent en tapisserie, composé de son portrait en pied dans le costume du couronnement et du portrait en pied de la nouvelle Impératrice. Pour son portrait, la remise au destinataire pouvait s'effectuer dans un délai relativement court, car, depuis deux ans, des tapissiers choisis parmi les plus habiles étaient employés à le tisser, et moins d'une année devait suffire pour qu'il fût achevé. Mais, pour le portrait de l'Impératrice, cette partie du présent devait rester pendant longtemps encore en souffrance, car on ne pouvait exécuter la copie en tapisserie, par la raison péremptoire qu'il n'existait pas encore de modèle en peinture. Quand, au printemps de 1810, les artistes s'étaient rendus à Compiègne, appelés par l'Empereur pour prendre les traits de l'Impératrice, François Gérard, désigné pour peindre le portrait en pied dans le costume officiel, s'était trouvé malade et n'avait pu faire le voyage. Par la suite, une série de circonstances défavorables

1. Cet article est extrait, pour une certaine part, du grand ouvrage que M. Maurice Fenaille consacre à l'histoire des tapisseries fabriquées à la Manufacture des Gobelins depuis les origines jusqu'à nos jours. M. Maurice Fenaille qui personnellement, avec tant de conscience et d'érudition, a déjà publié plusieurs volumes de cet ouvrage, a bien voulu me confier la mise en œuvre d'une dernière partie, du dernier siècle de la tapisserie, qui s'étend de 1794 au millésime actuel. Au cours des recherches auxquelles m'oblige la précieuse collaboration dont je m'honore, j'ai rencontré quelques sujets d'articles qui m'ont paru dignes d'être développés. Tel est celui que, d'accord avec M. Fenaille, je présente aux lecteurs de la *Revue*.

s'opposèrent à ce qu'il obtînt les quelques séances indispensables. La grossesse de l'Impératrice, puis la naissance du roi de Rome, les fêtes et les galas dont l'année 1811 fut occupée au point d'en fatiguer les souverains, un voyage sur les côtes de la Manche et en Hollande, retardèrent l'exécution du portrait officiel, qui fut achevé seulement pour le Salon ouvert le 1er novembre 1812. Le Salon dura jusqu'au 15 février 1813 ; Gérard reprit à son atelier le portrait pour en modifier quelques détails, et, seulement à la fin de mars, le directeur des Musées, Denon, put prendre les dispositions nécessaires pour que la copie destinée à servir de modèle à la tapisserie fût enfin commencée. Confiée à Mlle Godefroid, la meilleure élève de Gérard, cette copie ne fut achevée qu'en août 1813, neuf mois avant que Marie-Louise cessât d'être impératrice.

Ainsi la Manufacture fut, pendant plus de trois années, privée de l'honneur, si flatteur pour elle, de monter sur le métier réservé pour cette destination l'image en pied de la souveraine. Mais ce n'était pas le seul préjudice qu'elle eût à subir par suite du manque de modèle. Pas plus que le grand portrait, elle ne pouvait tisser le portrait en buste, auquel, en vertu d'une décision de l'Empereur, on attribuait depuis quelques années une importance spéciale pour le service des présents. Au temps de sa première union, Napoléon avait ordonné des copies en tapisserie du buste de Joséphine, afin que celle-ci les offrît aux femmes des grands dignitaires ; lui-même aurait offert son propre buste à ceux des grands dignitaires dont les femmes auraient reçu le buste de Joséphine, de sorte que le couple souverain eût figuré, comme un gage précieux de confiance auguste, chez les premiers personnages de l'Empire, en tissu des Gobelins tendu sur châssis et richement encadré d'une bordure aux armes impériales. Toutefois cette conception méthodique d'une fabrication de pendants, propres à se distribuer paire à paire, resta théorique. Tant qu'il fut l'ami des souverains de l'Europe, c'est à des rois, non pas à des sujets, que Napoléon donna ses bustes : ceux de Joséphine ne pouvaient suivre une destinée si haute et, conséquemment, l'idée première de répartition par pendants demeura sans effet dans la pratique. D'ailleurs, pour Joséphine, le divorce allait suspendre la fabrication de ses bustes, et les deux derniers tissés furent même, sur un ordre émané de Napoléon, relégués dans les oubliettes du magasin de la Manufacture.

Cependant, bien qu'il eût failli dans l'application, le principe des



FIG. 1. — NAPOLÉON Ier.
Modèle de tapisserie par Van Pool d'après le buste de Canova
Manufacture des Gobelins

pendants n'en avait pas moins gardé, dans l'opinion courante de l'Admi-

nistration, la réputation d'être une des bases du service des présents, c'est-à-dire une des raisons d'être de la Manufacture. L'administrateur Lemonnier ne manquait pas de faire allusion à ce principe, qui pourtant, nous l'avons dit, était plus théorique que pratique : et, pour se mettre en mesure de reprendre une partie aussi essentielle de la fabrication en rappareillant le nouveau couple impérial, il imagina que le buste de Marie-Louise pourrait être tiré du portrait en pied que devait peindre Gérard et dont on emprunterait la tête couronnée et les épaules parées du manteau de sacre. C'est en effet ce qui fut fait, aussitôt que les circonstances le permirent, c'est-à-dire à la fin de 1813. Quand la copie du grand portrait, faite par Mlle Godefroid, eut été livrée par elle, la même Mlle Godefroid fut chargée de peindre une copie du buste extrait de ce grand portrait, dans des proportions correspondant exactement à celles du buste de l'Empereur, tel qu'on le tissait à la Manufacture. Ainsi l'exécution en tapisserie de pendants impériaux fut de nouveau rendue possible, mais trop tard. Le jour même où la copie réduite au buste était remise à la manufacture, Napoléon se faisait battre par les Alliés à la Rothière et la campagne de France, compromise par ce malheureux début, laissait prévoir la fin tragique. Dès lors, la question des pendants impériaux se trouvait résolue.

Cette question, pourtant, avait si bien préoccupé Lemonnier dès le mois de décembre 1810, qu'il avait cherché le moyen de la résoudre par une façon d'expédient en se passant provisoirement du portrait dont la commande était faite à Gérard et dont l'attente aurait eu promptement raison de son impatience servile. C'était tout récemment que Lemonnier, lauréat du prix de Rome en 1772, membre de l'Académie depuis 1789, avait quitté, pour prendre la brillante direction de la Manufacture, une fonction assez obscure de peintre-dessinateur, qu'il avait remplie, sans prestige possible, pendant quatorze ans à l'Ecole de Médecine ; et son désir habituel de se faire valoir se trouvait doublé du zèle des néophytes. Or, au Salon de 1810, avait paru le buste en marbre de la nouvelle Impératrice, exposé par Bosio en même temps que celui de l'Empereur : et, dans le cours de l'année 1811, Lemonnier, voyant que les circonstances retardaient sans cesse l'exécution du portrait peint et reculaient d'autant les copies nécessaires à la fabrication des tapisseries,

conçut la pensée d'utiliser le buste en marbre, afin que l'image de la souveraine ne fût pas tout à fait absente de la Manufacture. Les deux bustes qu'exposait Bosio avaient eu, pour des motifs étrangers à leur valeur d'art, un très vif succès. Celui de Marie-Louise fut consacré comme buste officiel : son honnête facture s'accordait avec la grâce indifférente du modèle (fig. 2) ; mais le buste de l'Empereur, d'une mollesse empâtée et qui constatait peut-être avec trop d'exactitude un changement de physique sur lequel les témoignages contemporains sont d'accord, ce buste, empreint d'une sorte de banalité bourgeoise, ne pouvait lutter d'expression avec la célèbre tête modelée par Canova dans le caractère antique et cherchée dans l'idéalisation du génie. Cette belle tête, au masque de contention pensive, manquait de naturel ; elle visait à diviniser l'homme, et, pour l'adoption du buste officiel, une image d'une convention moins supérieure, mais d'une impression plus



FIG. 2. — MARIE-LOUISE.

Copie en tapisserie des Gobelins du buste de Bosio, recommencée pendant les Cent jours pour être rentraite dans l'entourage décoratif d'après Van Pool.

Collection de M. Frédéric Masson.

simple, d'un effet politique plus direct, le buste modelé par Chaudet, prévalait. Toutefois, si l'œuvre de Canova convenait moins qu'une autre pour imprimer dans la vision des peuples les véritables traits du Maître, elle offrait l'avantage de se mieux prêter à la mise en valeur d'un ensemble décoratif : et c'est pourquoi Lemonnier, guidé en cela par son goût de peintre, la choisit pour le projet de compositions textiles qui lui permettraient de tisser dès l'année 1811, du moins l'espérait-il, des « pendants impériaux ». Suivant ce projet, la tête en marbre de l'Impératrice, sculptée par Bosio, accompagnerait celle de l'Empereur sculptée par Canova, et toutes deux seraient disposées dans un arrangement d'architecture, que compléteraient des emblèmes appropriés à chacune d'elles. Pour l'Empereur, les emblèmes seraient ses attributs consacrés : l'aigle serrant un foudre, le sceptre et la main de justice, des branches de laurier, un rameau d'olivier (fig. 1) ; pour l'Impératrice, une couronne de fleurs et deux colombes se becquetant, posées sur le casque de Vénus (pl. p. 257).

Lemonnier se flattait que ces deux compositions paraîtraient à ses supérieurs une heureuse inspiration, et, comme en dépit de ses soixante-sept ans il avait gardé toute son ancienne ardeur à se mettre en avant, il chargea d'office le peintre de fleurs Van Pool de peindre ces compositions. Contrairement aux règles les plus strictes de l'administration, il avait négligé de faire autoriser la dépense par l'intendant général, sous la direction duquel se trouvait la Manufacture. Cet intendant général de la Maison de l'Empereur était alors Daru, qui depuis huit ans occupait souvent sa haute fonction fort loin de Paris, obligé qu'il était de suivre l'Empereur, et qui, l'habitude ainsi que l'éloignement aidant, avait fini par laisser à ses subordonnés une certaine part d'initiative.

Malheureusement pour Lemonnier, les tableaux commandés par lui directement à Van Pool n'étaient pas tout à fait terminés quand Daru, nommé ministre secrétaire d'État, fut remplacé à l'Intendance générale par Champagny, avec lequel Lemonnier jugea prudent de se mettre en règle, sans même s'accorder le retard d'un jour. Peut-être comptait-il sur le trouble de l'installation pour surprendre une adhésion : en tout cas, en normand qu'il était, il essaya de s'en tirer par des finesses d'esprit. Il n'eut pas l'air d'admettre qu'une commande de tableaux eût pu se faire sans l'autorisation de l'Intendance générale, et, comme si tout restait

encore à décider, il adressa des croquis figurant les compositions dont il prétendait soumettre le projet à l'approbation de Champagny (fig. 3 et 4). Il indiquait les dimensions des tableaux ; puis il glissait le nom de l'artiste

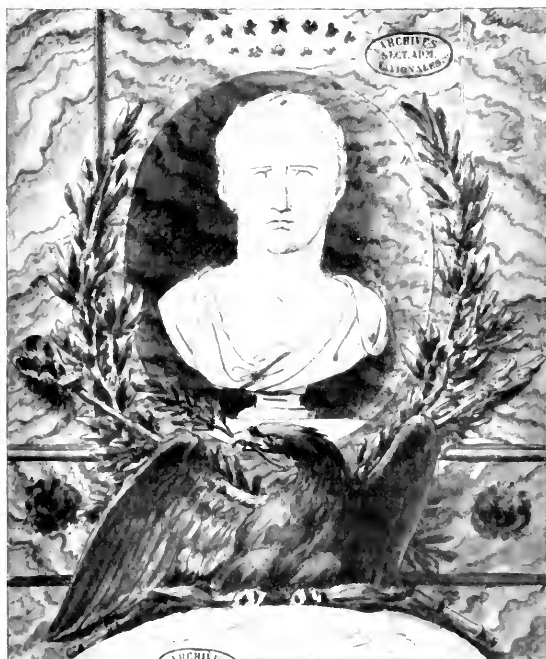


FIG. 3. — CROQUIS DU MODÈLE DE VAN POOL
POUR LE PORTRAIT EN TAPISSERIE DE NAPOLÉON SOUMIS A L'EMPEREUR EN 1811.
(Archives nationales.)

auquel il lui semblait, disait-il, que pourrait être avantageusement confiée la commande. Il faisait valoir que Van Pool, « peu fortuné », se contenterait d'une rémunération modeste, soit sept cent cinquante francs par tableau. Le subterfuge aurait pu réussir si Champagny n'eût inauguré ses délicates fonctions par une réserve prudente. Champagny ne se hâta pas de répondre,

si bien que, douze jours après la demande d'autorisation, et sans qu'il sût à quoi s'en tenir sur cette autorisation, Lemonnier recevait la livraison des deux tableaux, dont Van Pool réclamait avec instance le règlement. Et Lemonnier se trouvait dans cette situation, ou de reculer l'échéance, ce qui n'était guère possible à l'égard d'un artiste aussi besogneux, ou d'en solliciter le paiement, ce qui l'obligeait à faire l'aveu de la dépense qu'il avait engagée sans consentement.

Ce fut à cette seconde alternative qu'il se résigna. Il allégua son empressement à mettre sur les métiers, pour le service des présents, deux portraits impériaux « propres à former des pendants » ; il s'efforça de faire comprendre que des tableaux finis étaient plus favorables que de simples croquis pour permettre de juger de leur effet ; puis, ne s'arrêtant pas à temps dans sa défense, il ajouta que, s'il avait passé outre à l'approbation du projet, c'était que, « l'Empereur, étant parti, n'aurait pas pu donner d'avis ». Or, l'Empereur n'était parti que le 19 septembre pour le voyage de Hollande ; les tableaux avaient été livrés le 25, et Champagny ne pouvait douter que, des tableaux soignés ne s'exécutant pas en six jours, ceux-ci n'eussent été commandés bien antérieurement, alors qu'il eût encore été facile d'obtenir l'opinion de l'Empereur à leur sujet. L'excuse n'aurait pas suffi d'ailleurs à justifier le manque de discipline administrative dont Lemonnier s'était rendu coupable. Ayant, pendant sept années consécutives, occupé deux ministères, celui de l'Intérieur et celui des Relations extérieures, Champagny avait appris à connaître assez l'Empereur pour savoir que ce maître, impatient d'autorité jusque dans la minutie des détails, n'admettait pas qu'on eût l'air de le consulter sur des opérations résolues d'avance et, pis encore, dont l'exécution était déjà commencée. Champagny tança vertement son subordonné de ce qu'il avait fait peindre sans autorisation des modèles « pour une exécution en tapisserie qui n'aurait pas lieu si l'Empereur n'en approuvait pas les motifs ». Il se réservait de soumettre à l'Empereur, dès le retour de celui-ci, non les deux tableaux, mais simplement le projet, sous la forme des deux croquis qu'il avait tout d'abord reçus. L'Empereur rentra le 14 novembre 1811, à Saint-Cloud, et le 23 novembre, Champagny plaça sous ses yeux les croquis dont, séance tenante, fut autorisée l'exécution.

Grâce à l'approbation impériale, Lemonnier put croire qu'il touchait

au terme de sa longue attente et qu'il allait enfin doter la Manufacture de « pendants impériaux » ; mais, avec Champagny, les questions de froissements hiérarchiques ne se résolvaient pas aussi commodément, et, pour



FIG. 4. — CROQUIS DU MODÈLE DE VAN POOL
POUR LE PORTRAIT EN TAPISSERIE DE MARIE-LOUISE
SOUMIS A L'EMPEREUR EN 1811.
(Archives nationales.)

marquer à son subordonné son mécontentement, il lui fit attendre pendant une nouvelle année le règlement dont Lemonnier avait dû faire l'avance au malheureux Van Pool. Vainement Lemonnier adressait-il réclamation sur réclamation ; vainement fit-il intervenir Denon, auquel il présenta les

deux modèles, lors d'une visite que le directeur des Musées fit à la Manufacture comme membre de la commission chargée de la composition du nouveau meuble rehaussé d'or, en cours d'exécution; Denon se montra très bienveillant pour les deux modèles, qu'il jugea d'un fini très soigné: mais rien ne semblait émouvoir Champagny. Finalement, en octobre 1812, après un suprême rappel de Lemonnier, Champagny consentit à écrire en marge de ce rappel : « Puisque les tableaux ont les suffrages de M. Denon et que l'Empereur en a autorisé l'exécution, les faire payer et les exécuter ».

Les deux modèles furent aussitôt mis sur les métiers, et l'on verra que le long retard, dont l'incorrection de Lemonnier fut la cause initiale, faillit leur être fatale; mais, quoi qu'il en dût être de leur destinée, ils correspondaient, et même très exactement, à l'esthétique textile telle qu'on la concevait alors, comme un rendu d'une perfection achevée dans le détail de la tapisserie. Leur succès fut tel, quand ils parurent sur les métiers, que Champagny se ravisa sur l'intérêt que, pour l'époque, ils présentaient; il voulut être renseigné sur leur degré d'avancement: mais précisément, à cause du mérite qu'on leur attribuait, les tapissiers auxquels ils avaient été confiés en avaient fait, d'accord avec Lemonnier, l'objet d'une minutieuse copie, et les deux compositions étaient encore assez éloignées de leur achèvement, quand survint la première abdication. Pour le portrait en marbre de l'Empereur, l'entourage ne fut pas interrompu. En dépit de son emblème principal, l'aigle d'Empire, il trouva grâce devant l'Administration royale, qui permit qu'il fût terminé, sous la réserve d'un changement de destination; mais le buste, ou du moins la partie déjà tissée du buste fut sacrifiée, tandis que l'entourage se continuait avec le milieu vide.

La rentrée miraculeuse de Napoléon à Paris, après la fuite de l'île d'Elbe, remit sur les métiers tout ce qu'on put reprendre de sujets impériaux; toutefois, on avait alors l'impression que les jours étaient peut-être comptés et qu'il fallait se hâter d'achever les morceaux auxquels leur caractère politique réservait un avenir mal assuré. Le buste de l'Empereur fut recommencé séparément, en dehors de l'entourage; mais, quoiqu'un travail supplémentaire en eût activé la fabrication, il ne put être terminé que le lendemain du jour où, définitivement vaincu, Napoléon quitta Paris

pour la dernière fois. Il ne fut pas, par conséquent, rentrait dans l'entourage et fit partie des pièces napoléoniennes brûlées, le 15 juillet 1816, dans la cour de la Manufacture, sur l'ordre du ministre du Roi. Quant au portrait en marbre de Marie-Louise, l'achèvement de l'entourage avait été pareillement autorisé par l'Administration royale, à la même condition qu'on lui trouverait une autre utilisation; mais, pareillement aussi, le buste avait été sacrifié. Monté de nouveau sur un métier, le même jour que celui de Napoléon, le 1er avril 1815, il ne put davantage être prêt à temps pour qu'on le réunît à son entourage. Les événements politiques allaient plus vite que la fabrication, même accélérée, et depuis deux jours l'Empire avait sombré sur le champ de bataille de Waterloo, quand le buste en marbre de Marie-Louise quitta le métier. Il ne fut pas compris au nombre des pièces dont la rancune des Bourbons fit un autodafé. C'est que l'ex-Impératrice, redevenue par une appellation de circonstance, l'archiduchesse Marie-Louise, avait pour père l'un des souverains coalisés, dont les troupes, dites alors libératrices, occupaient une partie de la France et soutenaient le trône royal, à la restauration duquel elles avaient plus ou moins contribué. Et si le ministre du Roi ne pouvait autoriser l'utilisation du buste couronné de l'ancienne Impératrice, il ne pouvait non plus, ce buste étant en même temps, par le visage, celui de l'archiduchesse, le faire jeter au feu sur le pavé de la Manufacture. Il décida qu'on le garderait en magasin. Pendant quelque temps, on le suit dans les inventaires, puis il disparaît. Vers 1889, M. Frédéric Masson l'a retrouvé dans le commerce, et, moyennant le prix très modique de vingt-cinq francs, a pu le réunir à ses belles collections (fig. 2).



FIG. [illegible].
ALEXANDRE Ier, EMPEREUR DE RUSSIE.
Gravure au trait d'après le buste de [illegible].

Ainsi, au mois de juillet 1815, les deux entourages attendaient de nouveaux bustes pour remplir leurs milieux vides. Or, l'un des entourages

présentant des emblèmes césariens, l'aigle, le sceptre et les feuillages de la victoire, il fallait justifier ces emblèmes en substituant à l'image de Napoléon celle d'un autre personnage impérial. Et des deux empereurs, auxquels s'attachait alors l'intérêt public, il en était un pour lequel, en 1814, le peuple de Paris s'était pris d'un engouement tout particulier.

Grand, souple, agile, avec un air de délicatesse presque féminine, Alexandre I[er], blond aux cheveux bouclés, au regard luisant de clartés humides, cherchait à plaire et savait y réussir. En 1814, après la première entrée dans Paris des armées coalisées, il avait fait la déclaration politique des Alliés, qui s'engageaient à ne pas démembrer la France. Logé chez Talleyrand, il avait rendu visite à Joséphine, déjeuné chez le maréchal Ney, couru tous les établissements publics, et les Parisiens avaient raffolé de lui. Les images populaires et les chansons de carrefours l'avaient exalté comme le libérateur des nations, et, lorsqu'il était parti de Paris, après avoir signé le traité qui rassurait la France, on lui faisait gloire d'avoir rendu « de bons rois aux Français, au monde entier la paix ». A vrai dire, lorsqu'en juillet 1815 il était revenu derrière les Prussiens et les Anglais, il s'était donné moins de peine pour séduire; en maintes circonstances, ses manières avaient laissé percer le fond de son caractère, inquiet, mobile, et qui n'était pas toujours exempt de rudesse; il était reparti moins sympathique; mais, d'une manière générale, l'importance du rôle qu'il avait joué dans les destinées de la France le plaçait au premier rang des souverains étrangers, et, puisqu'il fallait une tête d'empereur pour servir de milieu à l'entourage laissé vide, la tête d'Alexandre se trouvait pour ainsi dire imposée.

Cette première substitution en entraînait une seconde. Alexandre occupant la place de Napoléon dans l'un des deux entourages, c'est sa femme qui, dans l'autre, devait occuper la place de Marie-Louise. Le directeur du ministère de la Maison du roi, le comte de Pradel, avisa de cette double décision Lemonnier, qui dut prendre en hâte les dispositions nécessaires pour en assurer l'exécution. Il trouva, pour le prix de cent francs, un moulage du buste d'Alexandre chez le statuaire Rutxhiel, praticien habile, mais peu consciencieux et dont un des principaux mérites fut de savoir s'insinuer dans la faveur des grands. Ayant réussi à obtenir une séance d'Alexandre, Rutxhiel exposa au Salon de 1814 le buste de ce



prince et bénéficia de l'enthousiasme avec lequel le public accueillait à ce moment tout ce qui touchait au « héros libérateur » (fig. 5).

Quant au buste de l'impératrice de Russie, Lemonnier dut le faire venir d'Angleterre. Sous des traits qu'on peut croire ressemblants[1], si l'on s'en rapporte à la copie qu'en fit faire Lemonnier, il évoque le fin et délicat visage de cette ravissante princesse Élisabeth de Bade, qui devint, à quinze ans et l'âme à peine éclose, la femme du grand-duc Alexandre Paulovitch, le futur Alexandre Ier. Baptisée dans le rite orthodoxe sous le nom d'Élisabeth-Alexievna, elle alliait à la fraîche beauté du visage la grâce exquise de toute sa personne; mais, d'imagination vive et romanesque, elle souffrait de ne pouvoir attacher au charme de sa jeunesse l'élégante légèreté d'Alexandre, qui n'attendit pas d'être empereur pour la délaisser. Elle se replia sur elle-même en une sorte de sensibilité concentrée et vécut à la cour de Russie dans une attitude de froideur et d'indifférente soumission : c'est bien là l'expression de physionomie que nous montre le buste, une expression d'âme qui se referme.

Une fois en possession du buste d'Élisabeth-Alexievna, Lemonnier, afin de reconstituer un modèle nécessaire à toute transcription en tapisserie, le fit copier en peinture, et comme, en 1815, pour hâter la réfection du buste de Marie-Louise, il l'avait fait, croyons-nous, découper de la toile, afin qu'un tapissier pût le tisser sur un métier spécial, tandis que plusieurs tapissiers terminaient l'entourage sur un autre métier, il n'eut qu'à faire coller, à la place de ce buste précédemment enlevé, le nouveau buste preparé de manière à remplir exactement bord à bord la découpure. L'opération, d'une pratique courante dans le métier de rentoileur, fut très soigneusement faite; toutefois, les traces laissées par le changement de buste sont saisissables sur le modèle que nous reproduisons et qui fait partie des collections de la Manufacture (pl. p. 257).

Pour le modele du portrait d'Alexandre, la substitution ne pouvait se faire aussi facilement. Non seulement il fallait que la tête fût remplacée, mais aussi quelques détails de l'entourage modifiés, notamment le sceptre que surmonte l'aigle et dont le type avait été crée pour Napoléon à l'occasion du sacre. En raison de ces transformations, un nouveau modele fut

1. Il se rapproche, par l'ensemble des traits comme par l'expression de la physionomie, d'autres portraits d'Élisabeth-Alexievna et notamment du portrait peint par Benner et gravé par Mécou.

peint entièrement, la tête et l'entourage; l'ancien modèle, avec le buste de Napoléon d'après Canova, resta donc intact et, je ne sais comment, il put demeurer à la Manufacture, d'où cependant la vindicte royaliste avait fait disparaître, non sans tapage et violence, les images de « l'Usurpateur ». Il fait aujourd'hui pendant au portrait en marbre de la femme d'Alexandre. Quant au portrait d'Alexandre lui-même, le modèle en fut conservé pendant un certain temps à la Manufacture; on le retrouve encore en 1832, dans le logement d'un des chefs d'atelier. Il disparut comme ont disparu tant d'autres modèles : le temps, en effet, n'est pas bien éloigné où les tapissiers allaient prendre au magasin de précieuses toiles, afin d'en protéger leurs meubles contre l'humidité d es murs ou d'empêcher la pluie de tomber sur leurs outils, dans les remises de leurs jardins.

Confiés à des ouvriers de premier mérite pour la copie en tapisserie, les deux portraits des souverains russes restèrent, celui de l'empereur huit mois, celui de l'impératrice six mois, sur les métiers. Pour ce dernier, la nécessité de s'adresser en Angleterre avait retardé de plusieurs semaines la mise en train et l'on hâta la fabrication pour regagner le temps perdu; mais il fallut encore trois mois avant que les changements à faire dans l'entourage du portrait de l'empereur fussent terminés. Quand l'ensemble fut prêt, au mois de juillet 1816, tous les ouvriers de la rentraiture étaient employés à l'épluchage des tapisseries et des portières servant à la décoration des Tuileries, dont ils défilaient ou coupaient les chiffres, monogrammes, emblèmes, armoiries, rappelant le précédent gouvernement. Afin d'éviter de nouveaux retards, on fit rentraire en dehors de la Manufacture les bustes dans leurs entourages respectifs, car on était très impatient de les livrer. On s'était aperçu que les multiples manipulations qu'ils avaient subies et leur séjour prolongé sur les métiers avaient sensiblement accéléré l'altération de leurs couleurs. A cette époque, une tapisserie n'était estimée qu'en raison de l'éclat et de la vivacité de ses tons et, depuis l'intervention des savants, surtout depuis les réformes introduites par le fameux Roard, ancien élève de l'École polytechnique et chef des teintures à la Manufacture, presque tous les tons, et même ceux qui passaient auparavant pour être les plus résistants, avaient cessé d'être solides. Ainsi, les entourages se trouvaient très défraîchis, et, Lemonnier venant d'être destitué, son successeur, le chevalier des Rotours,

ne voulait pas assumer la responsabilité de pièces vraiment trop fanées.

Depuis longtemps l'attribution de ces deux pièces aux souverains russes était résolue, mais la décision royale, sans laquelle elles ne pouvaient suivre leur destination, ne fut prise que le 18 novembre 1816. Le même jour, des Rotours les fit porter chez l'ambassadeur de Russie, Pozzo di Borgo, par un ouvrier intelligent chargé de les lui présenter sous le jour le plus favorable. Toutefois, on entrait dans la saison des glaces, et les expéditions pour la Russie se faisant alors par mer, les deux tapisseries durent attendre à Paris le déblocquement des ports russes, c'est-à-dire le printemps de l'année 1817. Or, aux six derniers jours du mois de décembre 1816, allait avoir lieu, dans la galerie d'Apollon, la première exposition royale des produits des Manufactures. Les portraits des souverains russes parurent de nature à prêter à cette exposition un attrait de curiosité, et des Rotours, qui naguère était si fort pressé d'en passer à d'autres la responsabilité, cessa tout à coup de craindre pour eux le grand jour et la poussière qui pouvaient contribuer davantage à les décolorer. Il demanda qu'on profitât de leur séjour forcé en France pour les emprunter à l'ambassadeur. Le comte de Pradel fit une démarche spéciale auprès de Pozzo di Borgo : présentés dans des cadres dorés qu'ornaient des palmettes et que surmontaient les armes de Russie, les deux portraits défendirent, paraît-il, avec honneur, à l'exposition du Louvre, une cause au sujet de laquelle s'étaient récemment échauffés les esprits, à savoir s'il convenait ou non de traduire des portraits en tapisserie.

Pour l'exécution en tapisserie seulement, c'est-à-dire non compris le prix des modèles, non compris aussi la façon des bustes remplacés, les frais s'étaient élevés à 10.568 francs. C'est à cette somme que fut arrêté le taux du présent fait aux souverains russes. L'empereur de Russie, quand il eut reçu ce présent, plus tard, en 1818, se montra généreux : il fit adresser par son ambassadeur une somme de deux mille francs, qui fut répartie entre les seize ouvriers ayant pris part à la fabrication des deux portraits auxquels on reconnut, entre autres mérites, celui d'être ressemblants.

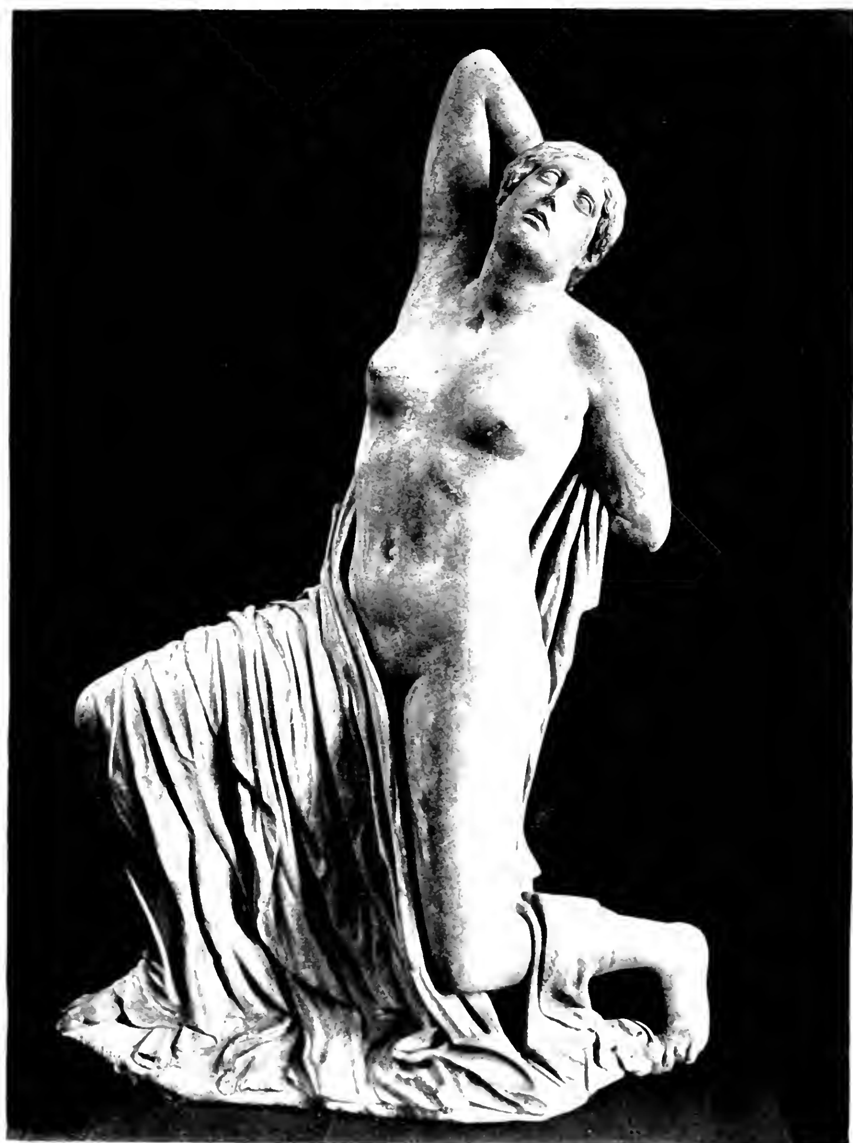
FERNAND CALMETTES

LES GRANDS CHAMPS DE FOUILLES
DE L'ORIENT GREC (1906-1908)[1]



i, cette année, je franchis les frontières de l'Orient grec et m'aventure en terre latine, c'est pour le plaisir de voir reproduit dans la *Revue* l'admirable chef-d'œuvre qui a été découvert en 1906, à Rome, près de la villa Spithoever, sur l'emplacement des jardins de Salluste (planche ci-contre). Celui-là n'a rien à redouter des restaurateurs : il est intact. C'est une fille de Niobé : frappée dans sa fuite par la flèche d'Apollon ou d'Artémis, elle tombe au milieu de sa course : son genou n'a pas encore touché la terre et, d'un geste instinctif et vain, elle cherche à arracher le trait qui l'a atteinte entre les deux épaules. Il est à peine croyable qu'un critique ait pu sentir ici « un je ne sais quoi de moderne et de théâtral qui fait penser aux sculptures hellénistiques d'Asie mineure ». L'émotion s'exprime par les moyens les plus simples et les plus nobles ; elle est tout entière dans le contraste de ce corps magnifique, soulevé par un suprême effort et tout palpitant encore d'une vie généreuse et puissante, et de cette tête renversée en arrière, aux yeux révulsés, aux lèvres entr'ouvertes, belle et calme jusque dans la mort ; elle n'est pas dans le geste, ni dans l'attitude, elle est tout entière dans le sentiment de pitié qu'éveille en nous cette beauté épanouie et cette force radieuse, impitoyablement frappées par la jalousie divine. Il est à peine besoin de dire que rien de semblable n'existe dans les œuvres de Pergame ou de Rhodes.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 193.



Et voici qui accroît encore l'intérêt de ce nouveau marbre. M. Jacobsen, le célèbre collectionneur de Copenhague, possède trois statues, un Apollon, une Niobide fuyant, un Niobide gisant, dont Furtwaengler, il y a dix ans, avait reconnu la parenté, et qu'il avait cru pouvoir attribuer au fronton d'un temple élevé en Grèce vers le milieu du ve siècle. Cette hypothèse, qui avait trouvé peu de crédit, — elle n'avait pas été admise par M. Arndt dans sa grande publication intitulée *la Glyptothèque de Ny-Carlsberg*, — reçoit de la découverte de 1906 une confirmation inattendue. La Niobide des jardins de Salluste présente, tant par la matière dans laquelle elle est travaillée, — un paros très fin, — que par les caractères techniques et par le style, les plus grandes analogies avec les trois statues de Copenhague, dont l'une au moins, — le Niobide gisant, — a été trouvée au même endroit. Or, il ne semble pas douteux qu'elle provienne d'un fronton : le revers en est sommairement travaillé et on observe entre les parties supérieures et inférieures du corps un certain manque de proportions, qui se retrouve également dans la Niobide fuyant de Ny-Carlsberg et s'explique par le fait que ces statues étaient destinées à être vues à une certaine distance et de bas en haut. On sait le goût des Romains pour les œuvres d'art grecques et que, pour le satisfaire, ils n'ont pas hésité à devancer plus d'une fois les méthodes de lord Elgin. Arrachées du sommet du temple, les Niobides sont venues orner ces *horti Sallustiani*, dont la richesse ne semble pas épuisée par les trouvailles qu'on y a faites depuis trois cents ans.

A quelle époque appartient la Niobide Spithoever ? Grave querelle, qui est encore *sub judice* et où l'on ne peut guère se mêler sans avoir vu l'original. L'opinion qui a d'abord prévalu à Rome y reconnaissait une œuvre éclectique des derniers siècles hellénistiques. Je ne sais si elle a encore des défenseurs, mais elle me paraît insoutenable et contredite par tout ce que nous savons de l'éclectisme. C'est une œuvre du ve siècle, et, d'après de bons juges, un original. Furtwaengler la plaçait entre les années 450-440. Si cette date peut, à première vue, paraître un peu haute, c'est que, pour juger l'art de cette époque, nous restons, toujours et malgré nous, sous l'impression dominante de la sculpture de Phidias et que nous sommes tentés d'attribuer indistinctement à la génération qui a suivi le grand maître toutes les œuvres d'un mouvement plus hardi et plus libre que les siennes. C'est là une erreur de méthode, car, entre ces deux sortes

d'œuvres, la différence n'est pas d'époque, mais d'école et de style. Le génie de Phidias s'est exprimé moins par la création de formes nouvelles que par la beauté souveraine dont il a revêtu les anciennes. Des maîtres argiens dont il avait reçu les leçons, il a gardé le goût des attitudes calmes et des rythmes pondérés. Si toute l'histoire de l'art grec, dans la seconde partie du ve siècle, se résumait dans son œuvre et dans celle de ses disciples, bien des choses deviendraient inexplicables et, en particulier, l'apparition à la fin du siècle, d'un artiste aussi tourmenté et expressif que Scopas. Mais nous savons bien qu'il n'en est pas ainsi : la tendance opposée nous est révélée par des œuvres comme le *Discobole* ou le *Marsyas* de Myron, et nous la pouvons suivre jusqu'à l'époque archaïque, jusqu'aux frontons d'Égine, où ces guerriers à demi tombés en arrière, tels que les montre la restitution nouvelle de Furtwaengler, témoignent de la même recherche des attitudes momentanées, des mouvements inachevés que Phidias a proscrits, qui sont restés rares après lui, mais qui avaient constitué, avant lui, les motifs préférés de toute une école de sculpteurs. Et ce ne serait pas le moindre intérêt de la Niobide Spithoever, si réellement elle appartient à cette époque, de nous faire connaître, par un chef-d'œuvre et dans un original, ce que produisait cette école au moment même où les grands travaux de Phidias allaient interrompre son développement et, sinon en supprimer, du moins en modifier profondément le cours.

Le grand bronze que reproduit notre figure 1 est depuis le mois d'août 1907 au musée de Constantinople. Hamdy bey a spirituellement raconté l'histoire de sa découverte. Il était intact quand Angéli, berger bulgare du village de Meuzee (vilayet d'Andrinople), le trouva en fouillant au pied du monticule de Mal-tépé. Angéli pensa qu'il était plein d'or et lui cassa les pattes et le groin : n'ayant rien trouvé, il l'enfouit dans son jardin. Sur ces entrefaites, arrive Christo, du village voisin : Angéli lui montre les fragments brisés. Christo, qui s'y connaît, déclare que cela vaut beaucoup d'argent et les envoie en Bulgarie. Entrée en scène des antiquaires de Sofia et d'Eski-Zagra : on cherche à faire passer la frontière au précieux colis. Mais les autorités turques ont vent de ce petit complot : enquêtes, perquisitions sans résultats ; enfin un officier sait

faire parler Angéli, et l'on retrouve même deux des pieds, cachés par les enfants de cet honnête pasteur. Quant aux deux autres et au groin, ils sont provisoirement bulgares, et toutes les recherches qu'on a faites n'ont pu les rendre à leur propriétaire légitime et à leur vraie patrie.

Malgré ses mutilations, le sanglier de Meuzee reste le roi des sangliers. Parmi tous ses congénères qu'ont sculptés les anciens, soit isolés, soit

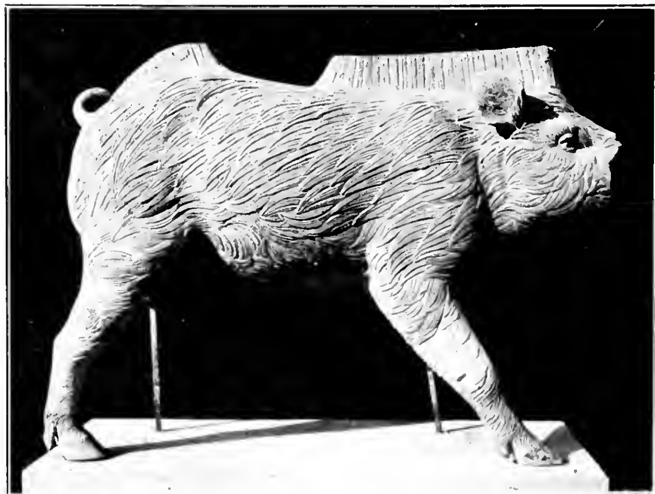


Fig. 1. — Sanglier de bronze
Musée de Constantinople

groupés avec des Méléagre ou d'autres chasseurs, il n'en est pas qui lui puisse être comparé. La rigidité de la crinière, qui se dresse sur l'échine comme une crête solide et carrée, le travail vigoureux et précis de la toison semblent indiquer une œuvre grecque de bonne époque. Le sanglier du fronton de Tégée, dont la tête est conservée au musée d'Athènes, date des premières années du IVe siècle et ne semble pas, sous ses mutilations, plus ancien que celui de Meuzee. Celui-ci porte, sur le côté droit, une longue blessure d'où coulent trois filets de sang : il provient donc d'un groupe.

soit d'une chasse de Calydon, soit d'un monument funéraire : le motif du

Fig. 2. — Plan de Spalato, d'après le relevé de M. Hébrard.

cavalier chassant le sanglier est en effet des plus fréquents sur les stèles

thraces. De toutes manières, il faut espérer que les fouilles annoncées par la direction générale des musées seront exécutées le plus tôt possible. S'il est permis d'en augurer par l'état dans lequel le sanglier est sorti de terre, elles pourraient donner des résultats surprenants et enrichir le musée ottoman du plus beau groupe de bronze connu.



Cliché de M. Hébrard

FIG. 3.

SPALATO. DÉTAIL DE L'ORNEMENTATION D'UNE PORTE.

III

On sait ce qu'ont été trop souvent, jusqu'à ces dernières années, les restaurations des architectes de l'Académie de France à Rome : des travaux admirables par la conscience, l'ingéniosité imaginative et le talent de leurs auteurs, mais pauvres de résultats scientifiques. Le fait était d'autant plus regrettable qu'en dehors des pensionnaires de la Villa Médicis, les élèves de l'École des beaux-arts semblaient assez indifférents à l'architecture antique, ou n'y voyaient que l'occasion d'un voyage en Orient et de quelques aquarelles hautes en couleur. Pour les « Romains », emprisonnés

en Italie pendant les premières années de leur séjour, limités dans leur choix par un règlement qui leur imposait l'étude d'un monument important en leur interdisant ceux de l'époque chrétienne, ils se résignaient à relever pour la dixième fois des édifices qui n'avaient jamais cessé d'être connus. *Wakyt getchdi, hourriet war*, comme disent aujourd'hui les Turcs : le temps est passé, la liberté est venue ; les programmes surannés ont été élargis, et l'on n'a pas tardé à en sentir les effets heureux. MM. Prost et Hébrard ont choisi comme sujets d'envoi, l'un Sainte-Sophie de Constantinople, l'autre le palais de Dioclétien à Spalato, et ont fait de ces deux monuments une étude si complète et si neuve que je ne puis pas n'en point parler ici. Ces travaux viennent à leur heure, car il existe aujourd'hui une question byzantine sur laquelle on a beaucoup écrit, sans résultats décisifs, comme il arrive d'habitude, mais comme il arrive surtout ici à cause de la rareté des monuments connus et de l'incertitude des relevés. Il s'agit, au fond, de savoir si l'art byzantin fut romain ou oriental, si les origines en sont à Rome, et dans ce qu'on a appelé l'art romain d'empire, ou si Rome est restée tout entière hors du jeu, sans rôle de création, ni même de diffusion, et si ce n'est pas à Alexandrie, à Éphèse, plus spécialement à Antioche et en Syrie, que s'est élaborée peu à peu cette combinaison d'éléments grecs et orientaux que nous appelons l'art byzantin. Dans la discussion, deux monuments ont une importance spéciale, puisqu'ils occupent la première place, l'un aux débuts, l'autre à l'apogée de cet art, et ce sont précisément les monuments qu'ont étudiés MM. Prost et Hébrard.

Pour Spalato, — je suis l'ordre chronologique, — les études d'Adam et de Cassas remontent à 1764 et à 1802, et ce sont toujours celles qu'on cite et qu'on reproduit, pour la raison qu'il n'y en a pas d'autres. Rapides et faites en un temps où l'on se souciait peu d'exactitude, elles paraissent aujourd'hui très insuffisantes. Le plan de M. Hébrard (fig. 2) montre bien les irrégularités qui avaient échappé à ses lointains devanciers : le tracé même de l'enceinte présente une déformation sensible et ne décrit pas le trapèze régulier qu'a dessiné Adam ; l'axe de la place du Duomo ne se confond pas avec le grand axe du palais ; celui du dôme et du baptistère n'est pas perpendiculaire à celui de la place. Ces noms désignent vraisemblablement le mausolée de l'empereur et un petit temple dédié sans doute à Jupiter ; toute la partie nord, — celle qui regarde vers la

terre, — devait être occupée par les gens du palais ; les restaurations qu'on en a faites sont de pure fantaisie, mais il est difficile, de ce côté, d'arriver



Cliché de M. [illegible] ; reproduction interdite.

Fig. [illegible]. — Constantinople. Intérieur de Sainte-Sophie.

à des résultats certains, car des fouilles n'y seraient possibles qu'à la condition de détruire un grand nombre de maisons. Il n'en est pas de

même du coté sud : c'est là, en bordure de la mer, que Dioclétien habitait[1]. M. Hébrard a pu, au mois de mai 1908 et grâce à une subvention de l'Académie des Inscriptions, fouiller dans cette région, y retrouver des souterrains intacts qui n'avaient pas encore été explorés, et reconstituer la disposition des deux tiers de la surface des appartements impériaux. Là encore, les dessins d'Adam sont entièrement faux. Une des particularités les plus intéressantes de Spalato sont ces arcades qui bordent les rues et qui sont le premier exemple, — ou tout au moins l'un des premiers, — de l'archivolte reposant directement sur la colonne. On a beaucoup discuté sur l'origine du motif. M. Hébrard remarque que, parallèlement à ce type, on retrouve encore à Spalato la colonnade avec entablement rectiligne, ce que semble avoir ignoré M. Strzygowski quand il opposait aux rues de Spalato celles de Palmyre et de Gérasa. « J'ai fait analyser, m'écrit encore M. Hébrard, les matériaux du palais : ils proviennent en général d'Égypte, excepté, bien entendu, la pierre de taille qui a été extraite de l'ilot voisin de Brazza ; les colonnes ont été prises probablement à des édifices plus anciens, car, dans un même ordre, elles diffèrent de diamètre et parfois de hauteur. Néanmoins, le choix a été fait assez soigneusement, et l'on ne rencontre pas ici les différences énormes qu'elles présentent quelquefois dans les basiliques chrétiennes et à Sainte-Sophie de Constantinople ; les chapiteaux et toute la décoration ont été exécutés pour le palais même ; le même aspect et le même sentiment se retrouvent dans tous les détails les plus divers » (fig. 3).

La grandeur de Sainte-Sophie semble avoir effrayé même les plus entreprenants des savants et des architectes modernes. Salzenberg, dont le livre a paru en 1854, avait pu profiter de l'occasion unique qu'offrit vers 1845 la restauration exécutée par Fossati ; depuis, M. Choisy est, je crois, le seul qui ait pris quelques relevés sur place. L'étude d'ensemble de MM. Lethaby et Swainson (Londres et New-York, 1894) est intéressante surtout pour la mise en œuvre des sources littéraires et n'ajoute presque rien à ce que l'on savait déjà, au point de vue architectonique, du monument lui-même. M. Prost s'est proposé de renouveler le travail de Salzenberg et d'établir un document complet et exact. Son projet primitif

1. Voir la fig. 2, p. 264.

s'étendait à toute cette partie de l'ancienne Byzance dont Sainte-Sophie est le centre : les circonstances ne lui ont pas permis de l'exécuter tout entier, et il s'est provisoirement limité à l'enceinte de la mosquée. Je résume très sommairement, d'après les notes que je tiens de son obligeance, les résultats principaux auxquels il est arrivé.

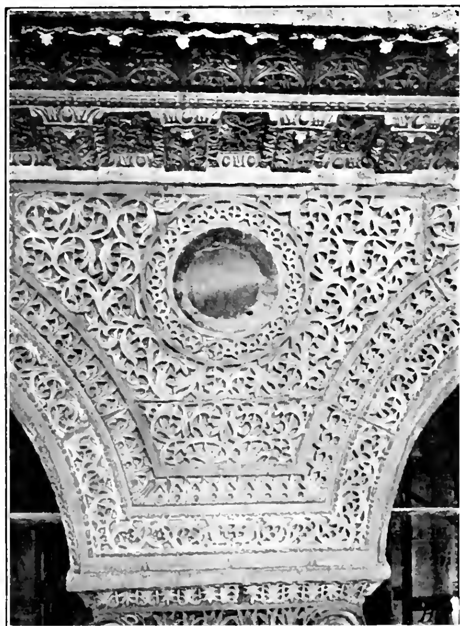


Fig. 5.

Détail de l'ornementation de Sainte-Sophie (arcade du rez-de-chaussée).

Contrairement à la plupart des monuments byzantins, l'exécution de Sainte-Sophie est irréprochable, la plantation absolument mathématique, les dimensions symétriques égales, à un centimètre près, exception faite pour les colonnes qui proviennent d'édifices plus anciens. Cette rigueur n'a subsisté que dans les parties basses de l'édifice : les parties hautes se sont déformées rapidement et d'une façon extraordinaire sous la poussée des voûtes. L'étude de ces déformations autorise les conclusions suivantes : 1° il existait, sur l'emplacement de Sainte-Sophie, un ou plusieurs édifices ayant des fondations importantes ; 2° la plupart des contreforts qui soutiennent les murs extérieurs du rez-de-chaussée et du premier étage *ont été élevés au cours de la construction*, mais amplifiés par la suite, pour remé-

dier aux effets désastreux produits par les tremblements de terre; ces contreforts ont été élevés très rapidement, pour parer à une dislocation générale de la construction, dislocation produite par le sciage prématuré des tirants de bois placés à la naissance des voûtes, alors que les mortiers n'étaient pas encore secs ; 3° c'est à cause de la construction de ces contreforts que la façade de Sainte-Sophie ne fut jamais achevée : les placages de marbre qui figuraient dans le projet primitif, et dont il reste quelques fragments, ne purent pas être entièrement posés : 4° les quatre contreforts qui étayent la base de la grande coupole ont été construits sous Justinien en même temps que la coupole actuelle ; 5° la grande coupole est toute en briques et a été construite sur cintres ; son diamètre est de 33 mètres ; son épaisseur, mesurée au dessus de la couronne de fenêtres placée à la base, est de 0m75 à 0m80 ; il semble que, dans les procédés de construction, on ait abandonné les méthodes orientales (voûtes élevées sans cintres) pour revenir aux méthodes romaines.

Je n'ai pu qu'indiquer brièvement, et grâce aux documents qu'ont bien voulu me communiquer leurs auteurs, l'importance exceptionnelle de ces deux travaux. Je ne sais si, même parmi les archéologues, tous se rendent compte du colossal effort que représente le relevé de deux édifices tels que le palais de Dioclétien et l'église de Justinien, quand on s'oblige à en vérifier toutes les cotes. MM. Prost et Hébrard ont fait plus encore : l'un a voulu compléter son étude de Constantinople par celle des monuments de Ravenne ; l'autre cherche dans la Syrie du nord et sur la côte sud de l'Asie mineure des éléments de comparaison pour Spalato. Leur œuvre est destinée à marquer une date dans l'histoire de l'archéologie byzantine : je ne doute pas qu'on sache trouver, au moment venu, les ressources nécessaires pour lui assurer une publication digne d'elle.

GUSTAVE MENDEL

LUCAS CRANACH


A Renaissance allemande a produit des artistes plus émouvants, plus raffinés que Lucas Cranach ; et cependant, le peintre apothicaire de Wittenberg occupe dans l'histoire de l'art allemand une place presque aussi grande que Durer ou Holbein. Sa popularité s'explique par le caractère naïf de sa peinture, qui s'adresse plus à la foule qu'à l'élite et ne suppose aucune initiation préalable ; mais il la doit surtout à son amitié pour les deux héros de la Réforme allemande, Luther et Mélanchton, dont il a multiplié les effigies, ainsi qu'à sa fidélité touchante aux princes électeurs de Saxe, dont il partagea la bonne et la mauvaise fortune. Il est resté dans la tradition, en même temps que le fondateur de l'école saxonne, le peintre attitré de la Réforme. Il serait plus juste de dire le peintre des Réformateurs : car Durer, avec ses admirables apôtres de la Pinacothèque de Munich, et plus tard Rembrandt dans ses interprétations de l'Ancien et du Nouveau Testament, ont traduit, l'un et l'autre, avec infiniment plus de profondeur, l'esprit même de la Réforme.

Il semblerait qu'une œuvre aussi populaire que celle de Cranach dût être parfaitement connue : il n'en est rien. La littérature du XVIe siècle et les documents d'archives sont très sobres de renseignements sur la vie et l'œuvre du peintre de Wittenberg. Lucas Cranach n'a pas eu de Vasari. Nous en sommes réduits à des conjectures sur ses origines et sur la

formation de son style. La première gravure sur bois qu'on connaisse de lui est de 1502, le premier tableau qu'on lui attribue date de 1503. Il avait alors plus de trente ans. Il est certain qu'à cet âge il avait déjà derrière lui une œuvre considérable : on n'en a, jusqu'à présent, retrouvé aucune trace. Si cette pénurie d'œuvres de jeunesse n'est pas faite pour faciliter la tâche des biographes de Cranach, la surabondance des œuvres de sa vieillesse est plus embarrassante encore. Nous possédons environ 300 tableaux de sa dernière période : alors même qu'ils portent son monogramme, ces 300 tableaux ne peuvent être tous de sa main : il y a, dans le nombre, des répliques d'atelier. Or, c'est d'après ces œuvres médiocres et suspectes qu'on jugeait jusqu'à ces dernières années le talent de Cranach. Quelles sont celles qui lui appartiennent ? Dans quel ordre faut-il les classer ? Les questions d'authenticité et de chronologie sont ici particulièrement difficiles à résoudre, mais on ne saurait les éluder. Il serait vain de vouloir porter un jugement sur l'œuvre de Cranach avant d'avoir fait ce travail préalable de sélection et de classement.

En dépit de l'insuffisance des documents, les érudits allemands ont réussi, depuis une dizaine d'années, en appliquant aux œuvres de Cranach des procédés minutieux de comparaison et d'analyse critique, à jeter la lumière sur beaucoup de points obscurs. En 1899, l'exposition de Dresde[1], qui ne comprenait pas moins de 158 œuvres du maître et de son école, choisies avec beaucoup de perspicacité par M. Wœrmann, a rendu à l'histoire de l'art les plus grands services : elle offrait la possibilité de comparer des tableaux de même famille, dispersés dans un grand nombre d'églises, de musées ou de collections particulières. La confrontation des œuvres authentiques de Cranach l'Ancien avec des tableaux de Lucas Cranach le Jeune et de Mathias Grünewald permettait en outre de résoudre la question si controversée du pseudo-Grünewald, et de renvoyer ce peintre imaginaire, forgé de toutes pièces par les historiens de l'art, dans le royaume des chimères. Depuis lors, les études critiques de MM. Wœrmann et W. von Seidlitz, et surtout les recherches de M. Flechsig, qui a rectifié sur bien des points la monographie surannée de Schuchardt, ont opéré une sélection dans cette œuvre mêlée et fixé, au moins dans ses

1. Cf. sur l'exposition de Dresde : K. Wœrmann, *Cranach Ausstellung* Dresden, 1899 ; W. von Seidlitz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899 ; M. Nicolle, *Revue de l'art ancien et moderne*, t. VII, p. 237.


ÆTATIS SVÆ LXXVII
1550

grandes lignes, la chronologie des tableaux. Bien que l'accord ne soit pas encore fait sur toutes les questions, le nombre des résultats acquis est considérable. Depuis l'exposition décisive de Dresde, notre connaissance du vieux maître allemand n'a cessé de se préciser et de s'enrichir[1].

I

La biographie de Lucas Cranach a été émondée, grâce à ces travaux, d'un certain nombre de légendes parasites qui l'obscurcissaient. Il est né en 1472, dans la petite ville franconienne de Kronach, près de Bamberg. Le chef de l'école saxonne n'est donc pas un Saxon d'origine : par sa naissance, il appartient, comme Albert Dürer, à la Franconie. On croyait jadis que son nom de famille était Müller ou Sunder. En réalité, le jeune artiste était sans doute appelé par ses compatriotes Lucas Maler (Lucas le peintre). Lui-même s'intitulait Lucas de Cranach, ou en abrégé Lucas Cranach, et se servait des deux initiales *L. C.* pour marquer ses tableaux. Selon un usage fréquent, le nom de la ville où il était né devint son nom de famille. De même que dans l'Italie de la Renaissance, Pérouse a donné son nom au Pérugin, Vérone à Véronèse, Arezzo à l'Arétin, la petite ville de Kronach a donné son nom à Lucas Cranach.

Son père était un peintre obscur : comme, dans le sytème corporatif du moyen âge, les métiers étaient héréditaires de père en fils, le jeune Lucas fut sans doute destiné dès l'enfance au métier de peintre, et c'est dans l'atelier paternel qu'il commença son éducation artistique. Les années d'apprentissage (Lehrjahre) se complétaient généralement par quelques années de voyage (Wanderjahre). De même que jadis nos artisans faisaient leur tour de France, les jeunes artistes allemands, avant de se fixer définitivement, voyageaient de ville en ville, en s'arrêtant ici et là dans les ateliers des peintres célèbres. Les peintres franconiens ou souabes ne manquaient pas de faire le pèlerinage de Colmar, pour prendre conseil du vieux Martin Schongauer ; la plupart poussaient jusqu'à Milan ou Venise : car « il fallait avoir été à Venise, pour jouir dans son pays de quelque répu-

1. Les principaux ouvrages à consulter sur Lucas Cranach sont : Schuchardt, *Lucas Cranach d. Ä. Leben und Werke* (3 vol. Leipzig, 1851-1871), Flechsig, *Cranachstudien* (Leipzig, 1900, avec atlas de planches), Campbell Dodgson, *Bibliographie de Cranach* (Paris, 1900), H. Michaelson, *Lukas Cranach* (Leipzig, 1902).

tation[1] ». Il ne semble pas cependant que Cranach ait fait un séjour dans la haute Italie, comme Dürer et Holbein : mais il voyagea, descendit probablement la vallée du Danube jusqu'en Autriche. L'affinité frappante de ses premiers tableaux avec les œuvres des miniaturistes et des petits maîtres de Ratisbonne, le portrait qu'il nous a laissé du Dr Stefan Reuss, recteur de l'Université de Vienne, semblent bien prouver qu'il séjourna dans la région danubienne entre 1502 et 1504.

En 1504, il émigre à Wittenberg : il restera jusqu'à sa mort le peintre attitré de la cour des électeurs de Saxe, d'abord sous le règne de Frédéric le Sage (Friedrich der Weise), puis sous l'électorat de son frère Jean le Constant (Johann der Bestændige), et de son neveu Jean-Frédéric le Magnanime (Johann Friedrich der Grossmütige). Wittenberg est aujourd'hui une petite ville déchue, somnolente, médiocrement pittoresque, qui ne vit plus guère que du souvenir de Luther : mais elle n'eut pas seulement la gloire d'être le berceau de la Réforme : cette petite résidence électorale fut, au commencement du XVIe siècle, un des principaux centres intellectuels et artistiques de l'Allemagne. A l'époque de Luther et de Cranach, Wittenberg joue dans la civilisation allemande un rôle comparable à celui qui devait échoir à la fin du XVIIIe siècle, grâce au génie dominateur de Gœthe et de Schiller, à une autre résidence saxonne : Weimar. Ce fut pendant quelques années la capitale religieuse et artistique de l'Allemagne protestante. L'Université nouvellement fondée était florissante et attirait de doctes humanistes qui inspirèrent à Cranach plus d'un sujet de tableau, et le célébrèrent comme un « second Apelle ». Wittenberg possédait d'ailleurs toute une colonie d'artistes de grand mérite. On sait que l'électeur Frédéric le Sage fut, avec l'empereur Maximilien et le cardinal Albert de Brandebourg, un des principaux Mécènes de la Renaissance allemande : il fit peindre son portrait par Dürer et lui commanda, en outre, pour son oratoire, un petit triptyque qui se trouve aujourd'hui au musée de Dresde. En 1504, Cranach eut la bonne fortune de rencontrer, à sa cour, le peintre vénitien Jacopo de' Barbari, qui exerça une influence passagère sur sa technique et sur son style, ainsi que Konrad Meyt de Worms, un des meilleurs sculpteurs de la Renaissance[2].

1. « Man musste in Venedig gewesen sein, wenn man daheim was gelten wollte. »

2. Cf. *C. Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen*, Dresde, 1897. — *Die Lutherstadt Wittenberg*, collection *Die Kunst*, Berlin.

La situation de Cranach devint rapidement très importante « à la cour et à la ville ». C'est l'homme de confiance des électeurs. En 1508, Frédéric le Sage lui confère des armoiries personnelles. Ces armoiries consistaient en « un dragon noir, avec deux ailes de chauve-souris sur le dos, une couronne rouge sur la tête, et dans la gueule un petit anneau d'or enrichi d'un rubis[1] ». Cranach s'en servit dès lors comme d'un sceau pour authentiquer ses écrits ou ses tableaux. On a prétendu que ces lettres d'armoiries (Wappenbrief) étaient des lettres de noblesse, que Cranach avait été anobli par l'électeur de Saxe. En réalité, c'était une distinction assez analogue à celle que les principicules allemands conféreat, aujourd'hui encore, à de simples commerçants, en les nommant fournisseurs de la cour (Hoflieferanten).

La même année, Cranach fut envoyé en mission dans les Pays-Bas, « pour faire parade de son talent[2] » à la cour de l'empereur Maximilien : il fit le portrait du futur empereur Charles-Quint, qui était alors enfant, et profita de son séjour à Anvers pour se familiariser avec l'art des romanistes flamands; il subit notamment l'influence de Quentin Metsys et de Mabuse. Il est intéressant de constater que Cranach précéda Dürer d'une dizaine d'années dans les Pays-Bas. Ce voyage à Anvers est, après son voyage à Vienne et son établissement à Wittenberg, l'événement capital de sa vie, celui qui a laissé le plus de traces dans son œuvre.

En 1519, Cranach est nommé membre du Conseil de Wittenberg, et à deux reprises, en 1537 et en 1540, il est élu bourgmestre. Il achète en 1520 une pharmacie, située près de la place du Marché, « avec le privilège de vendre du vin doux »; il exploite en outre une imprimerie d'où sortent quantité d'écrits luthériens[3]. En 1528, il possédait déjà quatre maisons dans la ville, sans compter les jardins et les champs. Personne ne s'étonnait à cette époque qu'un peintre pût être à la fois apothicaire, imprimeur et tavernier : c'était là pour un riche bourgeois de Wittenberg un moyen d'employer ses capitaux.

Ces entreprises commerciales et ces fonctions publiques expliquent

1. « Ein schwarz Schlangen, in der Mitte zwei schwarz Fledermausflügel, auf dem Haupt ein rote Kron und in den Mund ein gulden Ringlein, dorinnen ein Rubinsteinlein ».

2. « Um mit seinem Talent zu prunken ».

3. Ces pamphlets luthériens, imprimés dans l'officine de Cranach, portent la mention « Impressum Albiburgi ».

qu'à partir de 1520 les œuvres de sa main se fassent de plus en plus rares : il se fait aider par ses deux fils, Hans et Lucas le jeune. En 1537, son fils aîné Hans meurt prématurément en Italie, où il faisait un voyage d'études, et à partir de cette date, la marque de l'atelier change : les ailes dressées de chauve-souris se transforment en ailes d'oiseau repliées horizontalement. Dès lors Lucas le jeune prend une place prépondérante dans l'atelier.

Quand la Réforme éclata à Wittenberg, Cranach, qui était un ami personnel de Luther et lui avait servi de témoin à son mariage[1], se rallia à la nouvelle doctrine : il fit campagne à sa façon contre l'Église romaine, en publiant une suite de gravures sur le Christ et l'Antéchrist (*Passio Christi et Antichristi*, 1521). Néanmoins, jusqu'à la rupture complète avec le catholicisme, il ne cessa de peindre, comme par devant, des madones et des images de saints, et d'entretenir les relations les plus cordiales avec le cardinal Albert de Brandebourg.

Ce bourgeois pratique et prosaïque était cependant, quand les circonstances l'exigeaient, capable d'héroïsme. Lorsque le jeune prince Jean-Frédéric le Magnanime, qui avait succédé à son père Jean le Constant en 1532, fut fait prisonnier par l'armée de Charles-Quint à la bataille de Muhlberg (1547), le vieux Cranach se mit courageusement en route pour partager, à Augsbourg et à Innsbruck, la captivité de son maître. Il intercéda pour lui auprès de Charles-Quint et le suivit, après sa délivrance, dans sa nouvelle résidence de Weimar, où il mourut en 1553, à l'âge de 81 ans.

II

La première question qui se pose à propos des œuvres qu'il a laissées est de savoir quelles sont celles qui lui appartiennent en propre et celles qu'il faut restituer à ses fils ou à son atelier. L'authenticité d'un certain nombre de ses tableaux est garantie par des raisons extrinsèques : signature, témoignages littéraires, documents d'archives, ou encore par des raisons intrinsèques basées sur l'analyse du style et l'examen de la technique. Mais ces critères font défaut pour un grand nombre d'œuvres dont l'authenticité peut être à la fois affirmée et niée avec une égale vrai-

1. Luther était parrain d'un des enfants de Cranach.

semblance par les juges les plus compétents. En thèse générale, il faut admettre qu'un tableau signé du monogramme de Lucas Cranach peut être



Fig. 1. — Hans Cranach

La Vierge et l'Enfant adorés par le cardinal Albert de Brandebourg (1529).

Halle, Église Notre-Dame.

non seulement du maître lui-même, mais d'un de ses fils ou de ses apprentis. Le dragon ailé n'est pas le monogramme exclusif de l'artiste ; il faut le considérer plutôt comme un blason de famille, qui appartient aussi bien

aux fils qu'au père et comme une marque de fabrique apposée indifféremment à toutes les œuvres qui sortent de l'atelier.

Ces difficultés d'attribution tiennent aux conditions mêmes de la production artistique et se représentent à propos de presque tous les artistes allemands du xve siècle et du commencement du xvie siècle. Les critiques sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit de dire avec précision ce qui appartient à Michael Wohlgemuth ou aux deux Pleydenwurff dans les retables sortis du célèbre atelier nurembergeois, ou encore de faire la part de Peter Vischer et de ses fils dans le tombeau de Saint-Sebald. Or, l'atelier de Cranach à Wittenberg était une entreprise commerciale organisée de la même façon que l'atelier de Wohlgemuth ou la fonderie de Peter Vischer. Un retable était toujours une œuvre collective à laquelle collaboraient le maître, ses fils et ses apprentis. Ces procédés industriels de division du travail disparurent peu à peu, à mesure que l'artiste se dégagea de l'artisan et prit conscience de sa personnalité, et ils n'eurent plus de raison d'être lorsque le petit tableau de cabinet se substitua au grand retable décoratif. Mais à l'époque de Cranach, dans les ateliers les plus achalandés, le maître n'exécutait que les commandes importantes et laissait à ses apprentis le soin de fabriquer les articles de vente courante[1].

Il est bien évident que les innombrables répliques de sujets mythologiques mis à la mode par les humanistes : ces Nymphes ou ces Vénus au corps grêle, aux yeux bridés, qui représentent Cranach dans tous les musées, sont dues à cette production industrielle. L'atelier de Wittenberg avait aussi la spécialité de menus portraits de Luther et de Catherine de Bora, de Mélanchton et de Frédéric le Sage qu'on fabriquait à la douzaine, à la grosse, pour l'édification des bourgeois curieux de posséder l'effigie des héros de la Réforme[2]. Cranach reçoit, en 1533, 109 florins pour 60 petits tableaux (*teffelein*) où étaient peints « les électeurs de bienheureuse mémoire ». L'acheteur avait le choix entre plusieurs modèles, de prix et de formats différents, avec fond vert d'eau ou bleu pâle, inscriptions en latin ou en allemand. Tous ces tableaux, qui portent la marque de fabrique de Lucas Cranach, doivent être sans hésitation rayés de son œuvre.

1. Les principaux élèves de Cranach sont Wolfgang Krodel de Brunswick, Franz Timmermann de Hambourg, Hans Brosamer de Fulda, Hans Krell de Leipzig, etc..

2. Cette série de portraits de Luther rappelle la collection presque aussi nombreuse des portraits de Bismarck, exécutés par Lenbach pour satisfaire sa clientèle patriotique.

Une série de tableaux très contestés est celle que les historiens de l'art allemand avaient groupée provisoirement sous le nom du pseudo-



FIG. 2 — LUCAS CRANACH LE JEUNE.
ALLÉGORIE DE LA CHUTE ET DE LA RÉDEMPTION PAR LA FOI (1553).
Weimar, église de la Ville

Grünewald. Cette question du pseudo-Grünewald a divisé pendant longtemps les *Cranachforscher*. Il s'agissait de savoir à quel artiste il convient

d'attribuer un groupe de tableaux de même provenance et de même caractère, qui portent tous la marque de l'atelier de Cranach et se distinguent néanmoins des œuvres authentiques du maître par certaines particularités de style et de facture. Tous ces tableaux se trouvaient autrefois dans la collégiale fondée à Halle par le cardinal Albert de Brandebourg, archevêque de Magdebourg et électeur de Mayence. La collégiale fut dissoute à la Réforme en 1541 ; le cardinal fit alors transporter la majeure partie de ces œuvres à l'église d'Aschaffenbourg, dans son diocèse resté catholique de Mayence, pour les mettre à l'abri des iconoclastes. La plupart de ces tableaux furent incorporés en 1803 à la galerie du château d'Aschaffenbourg; plus tard, en 1836, cinq d'entre eux furent transférés à la Pinacothèque de Munich.

Le grand retable de l'église Notre-Dame de Halle, pièce capitale de cette série, qui porte la date de 1529 et qui représente la Vierge avec l'Enfant, adorée par le cardinal Albert de Brandebourg (fig. 1), avait toujours passé pour une œuvre de Lucas Cranach jusqu'au jour où, en 1846, Passavant exprima l'opinion que c'était un tableau de Mathias Grünewald. Comme cette attribution était insoutenable et que cependant on conservait des doutes sur la personnalité de l'auteur, on baptisa le peintre inconnu du retable de Halle du nom de pseudo-Grünewald. Janitschek prétendit l'identifier avec un certain Simon von Aschaffenbourg, peintre du cardinal Albert. Depuis l'exposition de Dresde, la plupart des érudits allemands s'accordent à reconnaître que ce retable et les tableaux similaires d'Aschaffenbourg et de Munich sont effectivement sortis de l'atelier de Lucas Cranach : avec une grande abondance d'arguments, M. Flechsig s'est efforcé de démontrer que l'artiste mystérieux qui se sert des armoiries de la famille Cranach n'est autre que Hans Cranach, le fils aîné de Lucas[1].

Quoi qu'il en soit, il faut admettre qu'à partir de 1520 environ, un grand nombre des œuvres signées du dragon, qui sortent de l'atelier du maître, doivent être attribuées à ses deux fils : Hans, qui meurt à Bologne en 1537, et Lucas le jeune, qui mourut à Weimar en 1586. La personnalité de ces deux artistes n'est pas toujours facile à distinguer, parce que ce sont des

1. Dans un article fort intéressant, publié dans la *Revue*, t. XXIII, p. 87, M. François Benoît a cru pouvoir attribuer à ce pseudo-Grünewald un tableau du musée de Lille, représentant *le Couronnement d'épines*. Si l'on identifie le pseudo-Grünewald avec Hans Cranach, cette attribution est insoutenable : comment concilier les sympathies luthériennes des Cranach avec les tendances catholiques du tableau de Lille, qui est un pamphlet dirigé contre la Réforme ?



Fig. 3. — Lucas Cranach. — La Crucifixion (1503).

(Galerie de Schleissheim.)

épigones qui s'efforcent d'imiter de leur mieux la manière de leur père et qui lui empruntent ses sujets, ses types, sa technique : ils exploitent, si l'on peut ainsi parler, la « marque » paternelle. Les œuvres de Hans se reconnaissent cependant à la crudité du coloris, où le rouge vif prédomine,

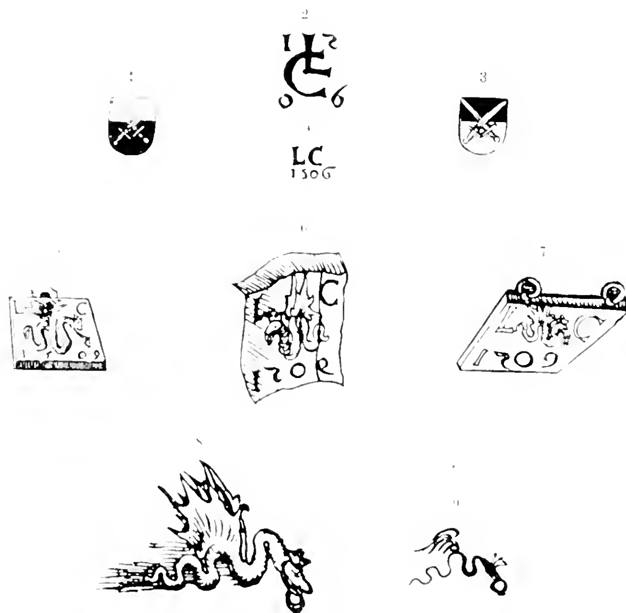


Fig. [illegible]. — Marques et monogrammes de Lucas Cranach.
1, 2, 3, 4, De 1504 à 1506. — 5, 6, 7, 8, De 1509 à 1537. — 9, De 1537 à 1553.

et à une tendance à l'exagération caricaturale des types. Quant à Lucas le jeune, il a un dessin plus mou et un coloris plus neutre que ceux de son père. C'est lui qui a peint en grande partie le retable de l'église de Weimar, qui représente l'allégorie de la Chute et de la Rédemption par la foi (fig. 2). Les portraits grandeur nature de Luther et de Cranach, qui figurent dans ce triptyque, sont d'une expression saisissante, et, malgré la froideur de

l'allégorie[1], cette œuvre monumentale a passé longtemps pour le testament religieux et artistique du vieux Cranach, pour son chant du cygne. On se plaisait à imaginer qu'il avait voulu, dans l'*ex-voto* de l'église de Weimar, affirmer sa foi luthérienne, comme l'avait fait jadis Albert Dürer par la bouche des quatre grandioses figures d'apôtres qu'il légua au Conseil de Nuremberg, sa ville natale.



Fig. 5.
Lucas Cranach. — Le Repos en Égypte (1509).
Gravure sur bois.

III

Après avoir ainsi déblayé le terrain et écarté de l'œuvre de Cranach le Vieux les répliques d'atelier et les tableaux qui, comme le retable de Halle (1529) ou le retable de Weimar (1553), doivent être restitués à ses fils Hans et Lucas, nous nous trouvons en présence d'un nombre encore très respectable de tableaux qui vont nous permettre, une fois classés, de définir son évolution et son talent. Nous sommes actuel-

1. A gauche, le Christ triomphe de la Mort et du Démon ; à droite, Cranach, représentant l'Humanité, reçoit sur la tête un jet de sang qui jaillit des plaies du Christ en croix. Luther ouvre la Bible pour montrer la promesse de rédemption : « Le sang de Jésus Christ nous lave de tous nos péchés ».



LUCAS CRANACH. — LE REPOS EN ÉGYPTE (1504)

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

lement en mesure d'établir, avec une précision suffisante, la chronologie de ces œuvres[1].

Pour les dater approximativement, nous avons des points de repère extrêmement commodes. Cranach s'est servi tour à tour, pour signer ses tableaux, de cinq monogrammes différents, qui se sont succédé dans l'ordre suivant (fig. 4). De 1504, époque à laquelle il commence à signer ses tableaux, jusqu'en 1509, il signe avec ses deux initiales *L* et *C* entrelacées ou juxtaposées. Remarquons cependant que, par une exception unique, le triptyque de *la Famille de la Vierge*, qui est daté de 1509, porte en toutes lettres la mention : *Lucas Chronus faciebat*. — De 1509 à 1537, ses tableaux sont marqués du dragon aux ailes érigées de chauve-souris que l'électeur lui avait donné en 1508 comme armoiries personnelles. Le dragon apparaît d'abord accompagné des initiales *L C*, puis seul. — Enfin, depuis 1537, année de la mort de son fils Hans, jusqu'en 1553, les deux ailes de chauve-souris se muent, comme l'a démontré le premier Scheibler, en ailes d'oiseau rabattues horizontalement.

Jusqu'à ces dernières années, nous ne savions presque rien des origines de Cranach[2]. Nous pouvons aujourd'hui, grâce à des découvertes récentes, nous représenter assez clairement son évolution pendant sa période de formation et de voyages, qui s'étend de 1502 à 1509 environ. La première œuvre que nous connaissions de lui est une gravure sur bois de 1502, qui représente *la Crucifixion*. Comme presque tous les artistes allemands de la Renaissance, Lucas Cranach était un peintre-graveur, et son œuvre gravé égale en importance son œuvre peint. S'il a peu pratiqué la gravure sur cuivre, il a été en revanche un des maîtres de la gravure sur bois. Il a même perfectionné, sinon inventé, le procédé de la gravure en couleurs, et son *Saint Christophe* de 1506, son portrait de Luther en *Junker Jœrg*, peuvent se mesurer avec ce que Burgkmair, Baldung Grien, Altdorfer, ont produit de meilleur en ce genre. Il est très intéressant de comparer à ses tableaux ses gravures sur bois traitant le même thème. Par exemple, sa gravure du *Repos en Égypte* (fig. 5) est une délicieuse

1. On trouvera d'excellentes reproductions de l'œuvre peint de Cranach dans l'ouvrage de Flechsig, *Tafelbilder L. Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt* (Leipzig, 1900) ; et de son œuvre gravé, dans Lippmann, *L. Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche* (Berlin, 1895).

2. Cf. M. Friedländer, *Die frühesten Werke Cranachs* (*Jahrbücher der preuss. Museen*, 1902).

variante du tableautin de 1504, récemment acquis par le musée de Berlin.

Ce tableau n'est pas tout à fait, comme on le dit communément, le premier que nous connaissions de Cranach. M. Flechsig croit reconnaître sa main dans deux œuvres antérieures : un portrait du Dr. Stefan Reuss, au Musée Germanique de Nuremberg, et surtout une *Crucifixion* à la galerie de Schleissheim, près de Munich, qui seraient, l'un et l'autre, de 1503[1]. La *Crucifixion* (fig. 4) est remarquable par son arrangement pathétique : le Christ, enveloppé d'un nuage noir, les larrons livides, la Vierge douloureuse soutenue par saint Jean, forment un groupe émouvant. Ce tableau s'apparente de très près aux œuvres mouvementées d'un peintre qui a vécu à Passau, maître Wolfgang Hueber de Feldkirch : c'est le chef-d'œuvre de ce qu'on est convenu d'appeler l'école danubienne (*die Donaumalerei*)[2].

Le Repos en Égypte de 1504, qui était presque inconnu il y a dix ans, est devenu du jour au lendemain, après l'exposition révélatrice de Dresde, une des œuvres les plus populaires de l'art allemand. Ce tableau charmant (pl. p. 285), qui a passé par la collection du prince Sciarra, à Rome, et la collection Fiedler, à Munich, avant de trouver un asile définitif à Berlin, au Musée de l'empereur Frédéric, occupe dans l'œuvre de Cranach la même place que *l'Adoration des Mages* des Uffizi dans l'œuvre de Dürer : c'est, de part et d'autre, le même irrésistible charme de jeunesse. Au bord d'une source qui jaillit à l'ombre des sapins, dans un paysage montagneux de la Thuringe où frissonne le maigre feuillage d'un bouleau grêle, les fugitifs ont fait halte : la Vierge, en robe rouge, tient dans ses bras l'Enfant nu, qui tend ses petites mains vers une branche de fraisier, offerte par un angelot. Un peu en arrière, Joseph, vêtu d'une robe bleu foncé et d'un manteau rouge, découvre sa tête chauve d'honnête artisan. Aux pieds de la Vierge blonde, un essaim de *putti* nus, et de petits anges musiciens, drapés de rouge ou de jaune, s'empressent à l'envi : les angelots chantent et jouent de la flûte ; un *putto* va gentiment puiser de l'eau fraîche à la cascade ; un autre apporte à l'Enfant un beau perroquet vert, qu'il a empoigné par les ailes et qui se débat. La scène est d'une naïveté charmante. La séduction de cette

1. M. W. von Seidlitz conteste ces attributions.

2. Cf. sur l'école danubienne : H. Voss, *Der Ursprung des Donaustiles* (Leipzig, 1907). — R. Stiassny, *Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908).

gracieuse idylle est relevée par la fraîcheur extraordinaire du coloris; la peinture est émaillée, lisse, un peu mince, mais d'un ton très chaud; le rouge pourpre ou carminé des draperies éclate comme une joyeuse fanfare, sur le vert profond des gazons et des feuillages. Certes, ce n'est pas une harmonie de tons très raffinée; les couleurs sont juxtaposées d'une manière assez brutale; en dehors des fantasmagories colorées de Mathias Grunewald, la peinture allemande de la Renaissance n'offre guère que des enluminures, et Cranach est, comme Durer, un « enlumineur » qui se borne à remplir des contours. Mais il faut reconnaître que le « bariolage » du *Repos en Egypte* se distingue par une gaieté, une fraîcheur, une richesse de tons inimitables.

Ces deux tableautins rappellent, par leur format menu et la prédominance des fonds de paysage, les œuvres de l'école danubienne. Les angelots du *Repos en Egypte* ne font-ils pas songer, par exemple, à la joyeuse ronde d'anges qu'Altdorfer, le peintre de Ratisbonne, fait planer autour des piliers d'une église gothique, dans son tableau célèbre du musée d'Augsbourg : *la Naissance de la Vierge*[1] ? Ces analogies s'expliquent par le séjour que Cranach fit en Autriche, de 1502 à 1504 ; il a certainement connu les miniaturistes et les paysagistes de Ratisbonne ; il n'est donc pas surprenant que ce premier groupe de tableaux porte la marque du style danubien.

LOUIS RÉAU

(A suivre.)

1. Dans l'idylle charmante du *Repos en Egypte* que Durer a gravée dans la *Vie de la Vierge*, les *putti* ramassent les copeaux que fait voler la hache du charpentier Joseph, tandis que de grands anges veillent tendrement l'Enfant qui dort dans son berceau.



LES PINS DE LA VILLA BORGHÈSE

GRAVURE ORIGINALE DE M. PIERRE GUSMAN

BOIS ET EAU-FORTE

Plus tard, quand on étudiera la crise d'à peu près que traverse l'art contemporain, on devra tout de même retenir, à l'éloge et à l'excuse de notre temps, qu'on s'y montra sans cesse préoccupé de la beauté de la matière et de la rareté du procédé. L'estampe, à cet égard, sera particulièrement démonstrative, et plus d'un peintre aujourd'hui réputé aura depuis longtemps sombré dans l'oubli, que les recherches des Lepère, des Rivière, des Lunois, pour ne citer que ceux-là, témoigneront encore de notre goût et de notre esprit. C'est que nos graveurs ne se sont pas contentés de remettre en faveur d'anciens procédés : ils ont créé de nouveaux moyens d'expression, soit en perfectionnant des formules déjà connues, soit en essayant des combinaisons inédites : ainsi fait M. Pierre Gusman, lorsque, mariant le bois et le cuivre, il repère le dessin nerveux d'une eau-forte sur un fonds uniforme et relevé de quelques taches blanches en réserve, obtenu par une planche xylographiée.

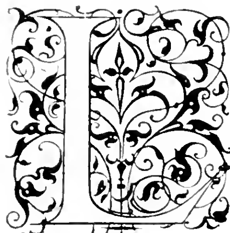
Appliqué à de certains paysages graves et de belle ordonnance, ce procédé atteint à un effet surprenant. On en jugera d'ailleurs par la planche que publie la *Revue* et qui est inspirée d'un des sites célèbres de la Villa Borghèse : l'allée des pins-parasols. Là, M. Pierre Gusman, venu se délasser quelque soir de ses travaux sur *la Villa Hadriana* ou sur *l'Art décoratif de Rome*, s'est attardé à contempler, comme Taine, les beaux arbres qui profilent « dans l'air blanc leur taille élégante et leur tête sérieuse », en évoquant les ombres qui hantent ces nobles jardins.

E. D.

NOTES CRITIQUES SUR LA « PAIX »

ATTRIBUÉE A MASO FINIGUERRA

ET SUR SES DIFFÉRENTES ÉPREUVES[1]



La découverte récente de la lettre de P.-J. Mariette à Gérard Meermann prouve que les archives d'États, de villes, d'églises ou de musées peuvent encore nous réserver des surprises. Peut-être qu'un jour cette histoire, vieille de quatre cents ans, se terminera par la production d'une pièce irréfutable. Ce sera une nouveauté, car tous les éléments du procès ont soulevé des doutes. Ils se réduisent à deux comptes tirés du grand livre d'une confrérie de marchands, une plaque niellée, une épreuve de cette plaque tirée sur papier, deux moulages en soufre de la même plaque.

Tout a été discuté :

Les comptes, que nous connaissons seulement par une copie du XVIIe siècle, le grand livre original ayant disparu.

Le nielle, dont il est impossible de faire concorder le poids avec l'un ou l'autre des deux poids indiqués dans les comptes. Cette différence peut être, il est vrai, imputable à un changement de monture, car la monture actuelle n'est pas contemporaine de la plaque niellée, mais Dutuit ne s'en est pas moins demandé[2] si cette plaque est bien du XVe siècle, et si

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 161.

2. Cette question a été examinée de nouveau par M. Paulowski, dans la deuxième partie du *Manuel de l'amateur d'estampes* de Dutuit. M. Paulowski pense que la *Paix* de Florence a dû disparaître en 152[illegible] (t. I, 2e partie, p. 29 et 30).

les *Paix* mentionnées dans les registres des marchands n'ont pu disparaître en 1529, au moment où, pour subvenir à des frais de guerre, les Florentins firent fondre une grande quantité d'orfèvrerie, ainsi que le raconte Vasari.

Les épreuves, enfin, dont on n'a jamais pu dire d'une façon ferme si elles venaient bien de la *Paix* de Florence.

C'est ce dernier point que nous croyons pouvoir éclaircir en nous appuyant sur des considérations de métier.

La technique de l'art du nielle a été traitée avec beaucoup de soin par M. le Dr Marc Rosenberg, dans l'ouvrage cité précédemment : nous ne pouvons en donner ici qu'un aperçu[1].

Les opérations commencent par un travail de gravure : le nielleur grave au burin, le plus souvent sur un objet d'or ou d'argent, ce qu'il veut représenter. Puis il remplit, avec du nielle broyé en poudre, les traits de la gravure et il passe la pièce au feu. Le nielle est un alliage fusible à basse température et composé essentiellement d'argent, de soufre, de cuivre, de plomb et de borax. Il est de couleur noire, d'où son nom (*nigellum*, *niello*, nielle), que l'on applique par extension à un objet niellé et à l'ensemble des opérations du nielleur. Sous l'action du feu, le nielle fond, remplit les traits et, comme on a été obligé de le mettre en excès pour être sûr que ces traits seront remplis, il les recouvre. Un ponçage prudent enlève l'excédent, met de niveau le métal et les parties niellées, et permet de voir celles-ci se détacher nettement en noir sur un fond clair.

L'exécution d'un nielle comporte donc trois phases : 1° la gravure ; 2° l'incorporation et la cuisson du nielle ; 3° le ponçage. Il est évident que les épreuves ou empreintes prises sur un objet niellé ne peuvent correspondre qu'à la première phase. Quelle que soit la façon dont on les prend, elles servent, soit à vérifier la profondeur des parties gravées, soit à voir un effet de coloration, soit, enfin, à conserver un modèle de décoration.

Il y a de la *Paix*, dite de Finiguerra, une épreuve sur papier au Cabinet des estampes de Paris, un moulage en soufre au Musée Britannique, un moulage en soufre dans la collection de M. le baron Edmond

1. Il n'est que juste de rappeler aussi l'excellente notice sur les nielles, rédigée par M. Paulowski, et placée en tête de la deuxième partie du *Manuel de l'amateur d'estampes* de Dutuit (XIII-LXI).

de Rothschild. Il manque un fragment dans la partie supérieure gauche de l'épreuve sur papier ; les deux soufres ont été brisés et restaurés, celui



FIG. 1. — LE BAPTÊME DU CHRIST.

Épreuve d'un nielle attribué à Finiguerra. — Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.

du Musée Britannique a été retouché, d'après le nielle de Florence, par un restaurateur dont Duchesne nous a conservé le nom : Louis Levrier.

Les deux soufres sont dans le même sens que la plaque d'argent de Florence, ce sont bien des moulages d'orfèvre. L'épreuve sur papier est à contre-sens de la plaque niellée, c'est bien une impression. Cette épreuve sur papier a-t-elle été prise sur la plaque d'argent ou sur un moulage en soufre ? La majorité des auteurs penche pour ce dernier parti. On peut appuyer cette opinion d'un argument technique, qui n'a peut-être pas été suffisamment expliqué : un burin étroit, en creusant un sillon dans le métal, détermine sur les bords du sillon un petit relief appelé « barbe », en termes de métier. Ces barbes ont l'utilité de retenir le nielle en poudre, quand on l'incorpore à la gravure, et, comme l'argent est un métal très



Fig. 2. — Faux trait diagonal sur la volute.
Rayon de l'auréole dépassant le contour de la tête.
1. Soufre du British Museum. — 2. 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale[1]. — 4. Nielle de Florence

mou, l'orfèvre a dû avoir souci de ne pas les écraser, quand il a voulu prendre une épreuve sur papier.

La possibilité d'imprimer sur un soufre a été très discutée, M. le baron Edmond de Rothschild possède une pièce concluante à ce point de vue, et il a bien voulu nous autoriser à la reproduire ici (fig. 1). C'est l'épreuve sur papier d'un nielle attribué à Finiguerra et représentant le baptême de Jésus-Christ[2]. Cette épreuve est imprimée évidemment sur soufre, les cassures et les éclats, dont on y relève la trace, ne peuvent se produire sur une plaque d'un métal aussi mou, aussi malléable que l'argent. Dans la notice qu'il a consacrée à cette pièce (*Manuel de l'amateur d'estampes*,

1. Nous présentons les reproductions de l'épreuve du Cabinet des estampes, en deux sens, afin de faciliter les comparaisons.

2. Ce nielle provient de la collection Salamanca ; il est reproduit dans un opuscule intitulé : *A reproduction of the Salamanca collection ..... with descriptions*, by G. W. Reid. London, 1870.

t. I, 2e partie, p. 117 et 118, M. Paulowski suppose, comme l'a fait aussi Duthuit, que les empreintes en soufre des nielles ont pu être prises directement sur les plaques d'argent. Il est bien improbable qu'un nielleur, sachant avec quelle facilité le soufre et l'argent se combinent, ait risqué une pareille opération; il ne faut pas oublier, d'ailleurs, qu'un soufre obtenu de cette façon donnerait, non la reproduction de la plaque, mais un moule, où des arêtes en relief correspondraient aux traits gravés en creux dans la plaque d'argent.



Fig. 3. — Faux trait échappé au-dessus de la tête de l'ange. Coup de burin sur l'épaule de la Vierge.

1. Soufre du British Museum. — 2, 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence.

Il y aurait un petit volume à faire, en réunissant ce qui a été imprimé sur l'épreuve et les deux soufres de la *Paix* dite de Maso Finiguerra, et, cependant, l'authenticité des épreuves et leur ordre d'ancienneté n'ont jamais été positivement établis.

Les constatations matérielles auxquelles il faut avoir recours pour arriver à un résultat dans ce sens comportent des réserves qu'il convient de formuler tout d'abord.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes est sans retouches; elle présente de nombreux manques d'impression, parce qu'elle a dû être tirée sur un papier trop mouillé, avec un noir trop fluide, qui s'est écrasé. Elle a un aspect de souplesse très agréable, mais c'est au détriment

de la netteté du trait, dans beaucoup de parties. En ce qui concerne ses dimensions, il faut tenir compte qu'après l'impression, le papier mouillé a subi un retrait différent du retrait des deux soufres après la fusion.



Fig. 4. — Saint Ambroise.
1. Rayon dépassant le cercle de l'auréole.
2. Place des contre-tailles qui prouvent l'antériorité du soufre du British Museum.
3. Place de la signature.
A. Soufre du British Museum. — B. Épreuve de la Bibliothèque nationale, renversée.

Le soufre du Musée Britannique a été brisé, restauré, et, de plus, retouché d'après le nielle du musée du Bargello, par Louis Levrier, et cette intervention lui enlève un tant soit peu de sa valeur comme terme de comparaison. Le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild a été brisé et restauré; il n'a subi aucune retouche, mais

l'épreuve est incomplète, soit par suite d'un moulage défectueux, soit par suite d'un ponçage excessif du soufre : on n'y retrouve de bien visibles que les traits de force ; les travaux légers ont laissé une empreinte trop faible

C D



FIG. [illegible]. — SAINT AMBROISE.
1. RAYON DÉPASSANT LE CERCLE DE L'AURÉOLE.
2. PLACE DES CONTRE-TAILLES QUI PROUVENT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM.
3. PLACE DE LA SIGNATURE.
C. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — D. Nielle de Florence.

pour être encrée : il est malheureusement impossible d'en obtenir une photographie capable de se transformer en un cliché typographique suffisamment démonstratif.

Quant à la plaque d'argent du musée du Bargello, elle a, comme tout

nielle, subi un ponçage qui a nécessairement altéré, si peu que ce soit, l'épiderme du travail de gravure.

On voit à quelles déceptions, à quelles illusions, peuvent conduire les comparaisons superficielles, car il est impossible, étant donné l'état des documents, de se fier, soit à des mesures d'ensemble ou de détail, soit à

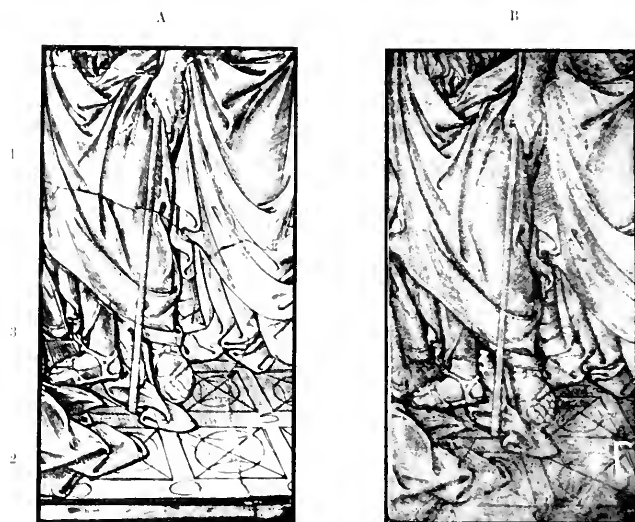


FIG. 5. — SAINT JEAN-BAPTISTE.
1. CONTRE-TAILLES PROUVANT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM
2. FAUX TRAIT SUR LE DALLAGE.
3. PARTIE RETOUCHÉE AU-DESSUS DE LA SANDALE DROITE.
A. Soufre du British Museum. — B. Épreuve de la Bibliothèque nationale, renversée.

l'aspect d'épreuves, dont aucune ne se présente dans des conditions normales.

Le hasard d'accidents, constatés dans le nielle de Florence et enregistrés par chacune des épreuves connues, vient heureusement suppléer à la défectuosité des autres moyens de contrôle.

Les accidents dont il s'agit sont des « échappées » de burin. Dans une composition qui mesure 130 millimètres sur 83, et qui ne comprend

pas moins de 40 figures, ces faux traits ne tiennent pas beaucoup de place, et il est nécessaire de recourir à un grandissement photographique pour les faire constater.

Le plus apparent de ces faux traits se trouve dans l'architecture du trône, qui occupe le milieu de la composition. Derrière la Vierge, on voit

C



D



Fig. 5 *bis*. — Saint Jean Baptiste.
1. Contre-tailles prouvant l'antériorité du soufre du British Museum.
2. Faux trait sur le dallage.
3. Partie retouchée au-dessus de la sandale droite.
C Épreuve de la Bibliothèque nationale. D Nielle de Florence.

une figure d'ange qui forme cariatide; le faux trait est au-dessus de la tête de cet ange, à l'angle de l'abaque; il tient toute la largeur du chapiteau (fig. 3). Dans le contour extérieur du manteau de la Vierge, on relève à la hauteur de l'épaule un trait de burin qui va trop loin et coupe le bord d'un pli (même fig.).

Au-dessus de saint Jean-Baptiste, on voit un saint barbu, sans indice caractéristique. Un des rayons de l'auréole de ce saint va trop loin vers le

centre de l'auréole; il a l'air d'entrer dans le crâne du personnage. Tout à côté, sur la volute du siège de Jésus-Christ, on constate une rayure transversale qui se voit dans le nielle et dans les différentes épreuves (fig. 2).

Dans l'auréole du saint Ambroise, un des rayons dépasse le cercle de l'auréole (fig. 4 *bis*); tout près du saint Jean-Baptiste, l'une des figures géométriques du dallage montre un faux coup de burin très apparent, qu'on retrouve dans les soufres, l'épreuve sur papier et la plaque d'argent (fig. 5). On pourrait signaler d'autres points d'identité analogues; ceux-ci suffisent pour affirmer que les trois épreuves connues du *Couronnement de la Vierge* proviennent bien du nielle conservé au musée du Bargello.



Fig. 6. — Couronne de la Vierge
dont le fleuron central a été modifié par l'orfèvre
1. Soufre du British Museum. — 2, 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence

En ce qui concerne le classement des épreuves par rang d'ancienneté, l'ordre adopté par Dutuit et Paulowski est celui-ci : 1° soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, 2° épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale, 3° soufre du Musée Britannique.

Il y a lieu, croyons-nous, de modifier ce classement.

Dans le nielle du musée de Florence, on remarque que le fleuron du milieu de la couronne de la Vierge a quatre branches latérales bien visibles; le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild est la seule épreuve qui présente cette particularité : dans les deux autres épreuves, les deux branches latérales inférieures du fleuron ne sont pas encore indiquées, ou, du moins, dessinées avec précision (fig. 6). Le soufre de la collection de Rothschild paraît donc être l'épreuve tirée en dernier

lieu, immédiatement avant que la plaque ait été niellée. Une autre observation peut confirmer cette manière de voir : une figure très apparente, la sainte Agnès qui est debout, au bord de la composition, à gauche, est vue tout à fait de profil, et ce profil a subi des modifications caractéristiques (fig. 7). Dans le nielle du Bargello, on voit que le nez de la sainte a été busqué par une petite encoche tracée au burin, sous l'os frontal ; le menton est droit, presque rentrant : on retrouve cette dernière caractéristique dans le soufre de la collection de Rothschild ; dans les deux autres épreuves, le nez continue la ligne du front, et le menton pointe en avant ; dans l'épreuve sur papier, un écrasement d'encre sous le maxillaire



Fig. 7. — Profil de sainte Agnès modifié en cours d'exécution.
1. Soufre du British Museum. — 2, 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence.

inférieur a encore diminué la largeur de ce menton, et il est devenu tellement aigu, que le profil de la sainte Agnès a un aspect caricatural.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes de Paris présente une série de contre-tailles qui ne sont pas encore dans le soufre du Musée Britannique. Ces contre-tailles obliques couvrent un pli, sous la main du saint Jean-Baptiste, qui tient la hampe de la croix (fig. 5, 5 bis) et le bas du manteau de saint Ambroise (fig. 4, 4 bis). Cette constatation porte sur des parties *non retouchées* du soufre ; elle a été faite par M. A.-M. Hind, du Musée Britannique, qui a eu l'extrême obligeance de la contrôler minutieusement et de nous communiquer le résultat de ses observations.

Au premier abord, l'épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale paraît antérieure aux deux soufres. L'une des figures les plus visibles de la composition, le saint Jean-Baptiste, semblerait en fournir une preuve convain-

cante. Le pied droit du saint (fig. 5, 5 *bis*), vu de profil, est barré au-dessus de la cheville par un double trait qui peut représenter une courroie de sandale ou une bordure de draperie. Cette indication n'est pas heureuse, l'artiste s'en est aperçu et, dans la plaque d'argent du Bargello, le double trait a disparu. Comme on ne le retrouve sur aucun des deux soufres, on peut croire, à première vue, que ceux-ci ont été exécutés après une correction qu'ils enregistrent tous les deux. Cette explication est infirmée par la présence de contre-tailles, qui démontrent que l'épreuve sur papier est postérieure au soufre du Musée Britannique. Il faut donc penser que le double trait, sur le pied de saint Jean-Baptiste, a été ajouté, puis gratté, entre l'exécution des deux soufres, ou que, ce double trait se trouvant sur le travail initial, le nielleur, avant de l'effacer, a essayé l'effet de sa correction sur l'épreuve en soufre conservée actuellement au Musée Britannique. Un fort grandissement photographique de cette épreuve révèle des traces qui autorisent cette dernière hypothèse (fig. 5). Quoi qu'il en soit, le classement des épreuves du *Couronnement de la Vierge* peut se faire dans l'ordre suivant : 1° le soufre du Musée Britannique, 2° l'épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale, 3° le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes présente avec clarté un point tout particulièrement intéressant : sur un pli du manteau de saint Ambroise, devant la jambe du saint, la bordure du vêtement forme, au bas du pli, un petit cartouche renfermant deux lettres, dont nous donnons la reproduction très agrandie (fig. 8).

A part deux noms de saints en abrégé : AMBRVS et AGOSTI, et une phrase tirée de l'office de la Vierge : ASSVMPTA . EST . MARIA . IN . CELVM . GAVDET . EXERCITVS . ANGELORVM, la pièce ne renferme aucune autre inscription.

Les deux lettres que nous venons de signaler sont de dimensions discrètes, mais gravées en bonne place au milieu de la composition. En tenant compte seulement de l'épreuve sur papier, on pourrait les lire : C. P.; en rapprochant de cette pièce une bonne photographie du soufre du Musée Britannique, il semble qu'on doive plutôt lire : R. P.; quoi qu'il en soit, il est difficile de supposer que l'orfèvre a gravé ces deux con-

sonnes au milieu de son nielle par hasard et sans y attacher une signification.

Malheureusement, cette partie de la pièce est indéchiffrable dans le nielle de Florence, ou du moins dans les différentes photographies qui nous en sont parvenues, et, dans le soufre du Musée Britannique, elle est traversée par une cassure qui laisse seulement deviner des traces de lettre à droite. Il faut donc nous en tenir à des indications qui peuvent orienter des recherches, mais ne permettent pas encore de formuler une conclusion.

Dans la vie de Pollajuolo, Vasari parle de *certaines Paix* niellées,

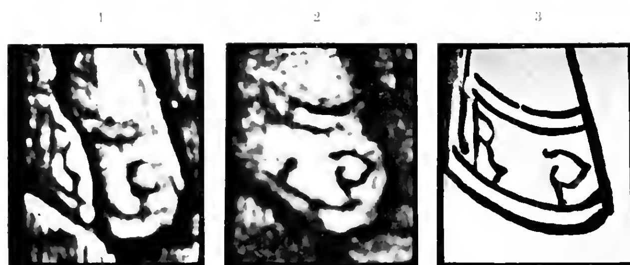


FIG. 8. — SIGNATURE DE LA « PAIX » DE FLORENCE.
1. Agrandissement du soufre du British Museum, lisible dans la partie gauche.
2. Épreuve de la Bibliothèque nationale, lisible dans la partie droite. — 3. Juxtaposition des deux fragments lisibles.

par Finiguerra, « *con istorie minutissime della Passione di Cristo* », que l'on voit encore, dit-il, à San Giovanni de Florence. Le mot *encore* prouve que ces nielles n'ont pas été fondus en 1529, mais on en a perdu la trace. D'autre part, il y avait, au couvent des Camaldules de Florence, un tabernacle décoré d'empreintes en soufre représentant de petites scènes de la Passion du Christ. Ces soufres mesurent 59 millimètres sur 44, neuf d'entre eux sont au Musée Britannique, cinq chez M. le baron Edmond de Rothschild. Ils ont été décrits par Duchesne, par Ottley, qui les attribue à Finiguerra, par M. Paulowski, qui donne leur histoire depuis la sortie du couvent des Camaldules (Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. I, 2ᵉ part., p. 93). On ne connaît pas les nielles d'après lesquels ils ont été faits. Il serait très intéressant de vérifier si les archives du couvent des

Camaldules de Florence ne renferment rien sur l'origine de ces petits soufres, et de voir s'il n'y a entre eux et les petites scènes de la Passion, citées par Vasari, autre chose qu'une coïncidence de sujets.

Nous ne formulons ces suggestions qu'avec beaucoup de réserve, en souhaitant qu'elles contribuent à faire connaître l'auteur du *Couronnement de la Vierge* et à préciser la personnalité, encore énigmatique, de Maso Finiguerra.

A plusieurs reprises, Henri Bouchot a très justement insisté sur le caractère clandestin, frauduleux même, des premières gravures sur bois[1] : pour les enlumineurs du moyen âge, une estampe était d'abord une contrefaçon, passible de toutes les rigueurs que pouvait exiger le despotisme d'une corporation. Les essais de gravure en taille-douce ont dû subir une obstruction analogue et, si les origines de la gravure sont entourées de tant d'obscurité, c'est que l'émission d'une estampe fut pendant longtemps quelque chose de très dangereux.

De tout temps, on a pris des empreintes d'objets gravés : dès que le papier de fil est devenu une matière d'usage courant, on a dû prendre des empreintes sur papier et chercher à les colorer pour les rendre plus visibles. Il est possible, dans cet ordre d'idées, de produire des documents très anciens ; ce qui semble une entreprise presque chimérique, c'est de chercher à déterminer le moment où, pour la première fois, un homme a gravé une planche en vue d'un tirage régulier d'épreuves.

La *Paix* attribuée à Maso Finiguerra a donné une admirable image sur papier, c'est *l'empreinte* d'une œuvre d'art de premier ordre, ce n'est point l'épreuve unique obtenue d'une planche gravée pour l'impression : elle n'éclaire en rien l'histoire des origines de la gravure en taille-douce et, de tout ce qu'on a écrit sur cette pièce légendaire, il ne reste d'incontesté que ce qui est relatif à sa beauté.

François COURBOIN.

1. H. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 19 et suiv. Paris, 1902.



Raphael. — Fragment de la prédelle de la « Déposition de Croix » Baglioni.

CORRESPONDANCE DE ROME

LA NOUVELLE PINACOTHÈQUE VATICANE

La nouvelle Pinacothèque du Vatican réserve d'émouvantes surprises aux amis des arts : ce n'est pas qu'on puisse y voir beaucoup d'œuvres ignorées jusqu'ici; mais les tableaux ont été mis en belle lumière, ingénieusement rapprochés, nettoyés avec une prudence savante, préparés enfin pour une sorte de résurrection.

Les papes du XIXe siècle avaient tenu leur collection dispersée en trois endroits. Un petit nombre de tableaux se trouvaient au Latran, dans un musée peu commode et d'accès difficile. Dans les salles hautes du Vatican, presque sous les combles du palais, Pie VII avait formé une pinacothèque fameuse; mais le jour très mal distribué et l'ascension pénible en compromettaient le charme. Enfin, la galerie dite des Primitifs, formée vers 1850, était plus parfaitement sacrifiée encore. Exilée, à une époque où le gothique, comme on disait, paraissait bien démodé, dans une des salles secondaires de la Bibliothèque vaticane, elle était abritée, ou plutôt dissimulée, dans des armoires profondes, munies de vitres miroitantes à souhait. Si, au prix d'efforts ingénieux, on prétendait apercevoir dans la demi-obscurité quelqu'un des précieux panneaux, il y fallait vite renoncer. Le cornac obligatoire, qui entraînait et dirigeait la marche d'un troupeau de visiteurs sous sa férule impérieuse, n'en laissait pas

le loisir : « Cimabue, Giotto, Giottino », murmurait-il, en désignant d'un geste dédaigneux et vague les dix-neuf armoires... Par un hasard amusant, nul ne savait alors qu'aucun de ces trois peintres pût s'y trouver aucunement représenté : mais peu importait : le docile troupeau passait et se laissait conduire aussitôt du côté des salles suivantes, pour y voir exposés les présents recemment offerts par l'univers chrétien aux souverains pontifes, riches et encombrants témoignages de la piété des fidèles et du mauvais goût universel.

Ce sera une des gloires du regne de Pie X d'avoir vu la fin de l'etat d'abandon relatif où l'on avait trop longtemps laissé des chefs-d'œuvre. Au printemps de l'année 1908, Louis Seitz, conservateur de la pinacothèque, ouvrit grandes les impitoyables armoires vitrées, et entreprit d'en inventorier exactement le contenu. Ceux qui eurent le plaisir de voir, si je puis dire, desceller ces tombeaux, se rappelleront toujours cette heure, j'ose l'affirmer, avec un saint enthousiasme. Aujourd'hui, les primitifs ont revu le jour ; la réunion des trois musées est accomplie. Mais nous assistons à l'heureux achèvement de l'œuvre en l'absence de son premier ouvrier. Le peintre Seitz est mort. Son nom ne doit pas être oublié. C'était un artiste de sérieuse valeur, bon élève d'Overbeck, et ayant appartenu dans sa jeunesse à ce groupe d'artistes pieux qui s'intitulaient *Nazaréens*. Il n'était peut-être pas suffisamment préparé pour mener à bien le travail du classement de la galerie vaticane. Mais si la science lui faisait défaut, il y suppléait par une sorte de dévouement amoureux : il se donna tout entier à sa tâche. Sa santé, déjà ébranlée, acheva de se briser sous le coup des émotions qu'il en ressentit, et qui furent pour lui excessives. Lorsque, l'été dernier, on dut descendre la *Transfiguration* de Raphaël, depuis le haut du Vatican jusqu'au nouveau musee, il fallut attacher l'immense tableau à un câble et à une poulie, puis le laisser glisser le long des murs extérieurs du palais. Seitz en souffrit une angoisse passionnée ; le soir, il était malade d'une crise au cœur, et cette même nuit, il rendait le dernier soupir.

Il laissait un collaborateur, aussi artiste que lui et plus érudit, Pierre d'Achiardi, auquel il confia *in extremis* la charge de terminer une œuvre à peine commencée. Grâce à cet heureux choix, les tableaux des anciennes galeries ont été réunis et disposés avec une sagacité qui semble vraiment désarmer la critique.

Les salles choisies furent les remises pontificales, locaux assez vastes, où l'on conservait les carrosses de gala. Ces salles sont longées d'un côté par le chemin qui monte du chevet de Saint-Pierre au musée de sculpture ; de l'autre par la cour du Belvédère, sur laquelle ont été ouvertes, pour la nouvelle galerie, des fenêtres que l'on a pu établir suivant d'anciens dessins[1]. L'ensemble de la décoration procure une impression de luxe sobre et harmonieux. M. Sneider, l'architecte, ne saurait trop en être loué. Les encadrements des portes, profonds et bas, sont de marbre blanc : leur nudité n'est relevée que par un cadre de perles très discret, et le nom en lettres d'or du pontife régnant. Les ornements en stuc des voûtes ont eté conçus aussi suivant les plus purs modeles du *Cinquecento*. Des moulures assez épaisses distri-

1. Ce detail, ainsi que d'autres, est tiré du charmant article publié par le marquis Pierre Misciattelli dans le *Marzocco* de Florence (numéro du 7 fevrier 1909).

buent régulièrement l'ombre et la lumière : elles forment des frises et des caissons, où se trouvent rappelés certains motifs tirés des armes de Pie X.

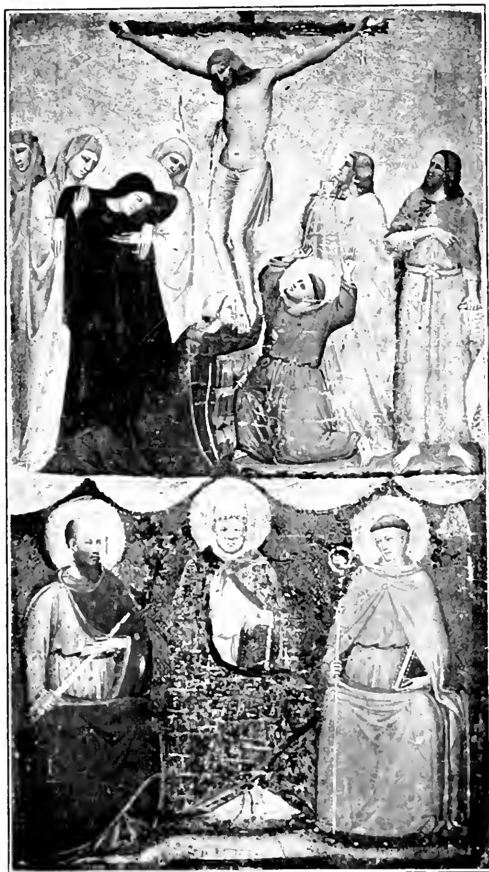


FIG. 1. — GIOTTO ?.
LA CRUCIFIXION, AVEC SAINT PAUL, SAINT PIERRE
ET SAINT LOUIS DE TOULOUSE.

Les murs, enfin, ont été revêtus d'une étoffe verte moirée, couleur d'olive, dont les reflets s'allient à l'or des cadres : au bas des parois court une boiserie sombre, qui discrètement dissimule, dans le coin de chaque salle, les appareils du calorifère.

Mgr Misciattelli, chargé par le Saint-Siège de la surintendance des travaux, n'a, on le voit, rien négligé pour assurer aux visiteurs les joies de l'esprit, libéré de toute peine corporelle. Avec une intelligence assurée et un goût très fin, il a su diriger une œuvre qui place pour l'avenir la mémoire artistique du règne de Pie X sous la garde d'une lignée de grands artistes, depuis les ante-giottesques jusqu'à sir Thomas Lawrence !

Le nouveau musée embrasse, en effet, une extrême variété d'époques et d'écoles : il ne faut pas songer à examiner en détail les œuvres exposées, fût-ce les principales. Les notes qui suivent

sont tout simplement tirées du carnet d'un promeneur, au hasard des souvenirs et des impressions, dans le nouvel aspect où ces œuvres se présentent.

C'est dans la première salle, à droite du vestibule, qu'est exposé, en grande partie, le contenu des fameuses armoires. Nous sommes en plein XIVe siècle, si l'on excepte quelques reliques plus anciennes, dont un *Saint François*, signé de Margaritone d'Arezzo. Ici, chacun des volets de polyptyques, chacune des prédelles mérite une étude spéciale : malgré les obstacles des armoires, cette étude a été déjà précédemment, et fort heureusement, tentée par M. Osvald Sirén[1]. Le savant critique a reconnu la main de Bernardo Daddi dans les huit scènes de la légende de saint Étienne, et celle de Niccolò di Pietro Gerini dans les deux figures exquises de sainte Paule et de sainte Eustochie. Il a attribué avec certitude une expressive *Crucifixion* à Lippo Memmi.

Il paraît hésiter devant une œuvre profondément émouvante, sur laquelle j'appelle l'attention : c'est un petit panneau rectangulaire, divisé dans sa largeur en deux compartiments : en haut, la mort du Christ se détache sur fond d'or ; dans le bas, trois saints sont assis devant une draperie : saint Paul, saint Pierre coiffé d'une tiare à simple couronne, et saint Louis de Toulouse (fig. 1). Il suffit d'observer l'attitude de la Vierge affaissée sous la douleur, du saint François et de la Madeleine, éplorés aux pieds de la Croix, et de noter partout le dessin large et pur des draperies, pour songer presque nécessairement à la chapelle des Scrovegni de Padoue. D'ailleurs, M. Berenson a récemment prononcé le nom de Giotto. En tous cas, semble-t-il, il faut écarter l'hypothèse de M. Sirén, lequel pensait à un giottesque romagnol. L'origine de ce tableau devrait être cherchée dans le royaume de Naples. Une inscription très effacée se trouve au-dessous de saint Louis ; je crois avoir été le premier à la déchiffrer :

S. LVDOVICVS FILIVS CARLI.

On sait que saint Louis, franciscain et évêque de Toulouse, était fils de Charles II d'Anjou et petit-neveu de saint Louis, roi de France. Cette formule, si peu explicite, FILIVS CARLI, prouve que le peintre s'adressait à des gens avertis et qui devaient comprendre l'importance d'une pareille mention, sans qu'il fût besoin de préciser davantage. Or, à Naples, depuis 1317, l'année où le pape Jean XXII avait canonisé l'humble enfant royal, Louis d'Anjou, son culte était devenu populaire : le nom du saint évêque de Toulouse était dans toutes les bouches, son image dans toutes les églises. Le roi Robert, son frère, qui lui devait le trône, avait pour lui une dévotion passionnée. Comme il est avéré que Giotto peignit à Naples en 1330 et en 1332, pour le roi Robert, il y a toute raison de croire que le tableau du Vatican sort de son atelier napolitain[2].

1. Dans *l'Arte*, 1906. A cause de la disposition des armoires, M. Sirén n'a pu faire naturellement qu'une étude préliminaire ; l'étude complète sera faite sous peu par le R. P. Ehrle, qui, comme préfet de la Bibliothèque vaticane, avait sous sa dépendance le musée des primitifs, avant l'organisation de la nouvelle Pinacothèque.

2. Sur saint Louis de Toulouse, tel que Giotto l'a peint à Santa Croce de Florence peu après sa canonisation, l'attention est dès longtemps appelée par les délicieuses lignes de Ruskin. Cette figure a été assez endommagée ; il n'y aurait d'ailleurs aucune comparaison à faire entre elle et le tableau du Vatican.

L'école primitive de Florence est d'ailleurs largement représentée ici. Parmi les morceaux les plus importants, citons encore le polyptyque de Giovanni Bonsi, où ce



Fig. 2. Phot. Brogi

Melozzo da Forli. — Le Cardinal Julien de la Rovère.

Fragment de la fresque représentant *la Cour de Sixte IV*

rare peintre montre un fantastique saint Onofrio errant dans le désert, vêtu de sa barbe et de ses cheveux.

Dans l'embrasure des fenêtres sont exposées quelques icônes peintes vers la fin du moyen âge, soit en Grèce, soit à Venise, par des artistes grecs ; la légende veut que l'une d'elles ait été rapportée d'Orient par Squarcione de Padoue.

Le XVe siècle italien nous attire dans la seconde salle[1]. Notons d'abord trois œuvres authentiques de Frà Angelico : *la Vierge dans une gloire* et deux *Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari*. Les fragments de prédelle représentant des épisodes de l'Évangile sortent de son atelier. Les sujets y sont traités de façon fort inégale, mais tous assurément ne sont pas « très faibles », comme le dit M. Sirén. Dans *la Transfiguration*, on saisit bien la manière du maître. La même scène se trouve dans une cellule du couvent de Saint-Marc : l'ordonnance de la fresque et celle du panneau sont toutes semblables : ici et là, le Christ est debout sur un socle rocheux isolé, à arêtes très nettes, qui a souvent servi aussi à Frà Angelico pour dresser la croix. En bas, trois apôtres épouvantés : dans les nuages, à droite et à gauche, deux prophètes. A vrai dire, il y a une différence essentielle entre les deux compositions : à Saint-Marc, le Christ est un homme fait, aux traits profonds, accusés par une barbe épaisse : au Vatican, le peintre a voulu le représenter comme hors du temps, sans âge, dans une transfiguration complète, qui lui donne l'aspect de l'éternelle jeunesse. Un artiste aussi attentif et scrupuleux que Frà Angelico aurait-il pu imaginer deux versions de la même scène en leur donnant des interprétations symboliques toutes différentes ? Non, sans doute, et il en résulte que le tableau du Vatican ne peut être une œuvre personnelle du Bienheureux ; mais les analogies artistiques sont assez importantes pour le rattacher à son influence directe.

A côté du maître, voici l'élève : Benozzo Gozzoli montre saint Thomas recevant la ceinture des mains de la Vierge. La destination de ce tableau est infiniment rare et curieuse : une fente oblongue, pratiquée sous la scène principale, servait au prêtre pour distribuer la communion aux religieuses, dans un couvent cloîtré, derrière la grille du chœur.

Il serait bon de s'arrêter encore devant une série d'œuvres du XVe siècle siennois, parmi lesquelles on en attribue plusieurs à Sano di Pietro ; mais, il faut l'avouer, malgré Angelico et malgré Benozzo, malgré Sassetta et la grâce siennoise, l'œil est bien vite attiré dans cette salle par ce fameux chef-d'œuvre, mis aujourd'hui dans la lumière qui lui convient : la fresque de Melozzo da Forli.

Rome possède, à elle seule, l'œuvre presque entière de Melozzo, mais le Vatican en conserve assurément la partie la plus notable. Il faut donner la première place à cette fresque. Elle représente la cour de Sixte IV : le pape est entouré des deux La Rovere, dont le futur Jules II (fig. 2) et des deux Riario ; à ses genoux, Platina. Tout a été dit sur la composition harmonieuse, les portraits remplis de vie, la couleur éclatante et sûre, la disposition des étoffes si caractéristique. Nous sommes moins sensibles, peut-être, à l'habileté de la perspective aérienne, qui faisait l'étonnement de Frà Luca Pacioli aussi bien que de Vasari ; l'ordonnance des motifs architecturaux contribue pourtant à mettre en valeur les six personnages du premier plan. Quel regret de ne pouvoir admirer ici, en regard, les onze fragments de la fresque que Melozzo avait peinte dans l'église des Saints-Apôtres, à Rome ! Ils se trouvent aujourd'hui dans la sacristie de Saint-Pierre : combien il serait désirable que le chapitre de la basi-

1. En attendant l'apparition du nouveau catalogue, on pourra toujours se servir utilement, pour les tableaux des anciens musées du Vatican et du Latran, du volume de MM. Lafenestre et Richtenberger (*Rome, Le Vatican, les églises*).



Phot. Danesi.

Fig. 3. — Allegretto Nuzi. — La Vierge et l'Enfant entre saint Michel et sainte Ursule (1365).

lique, prenant sa part à la grande entreprise artistique qui vient de s'accomplir au Vatican, consentit à s'en dessaisir, fût-ce en réservant son droit de propriété! La même concession s'étendrait au *Ciborium* de Giotto, aujourd'hui dépecé avec barbarie, et presque invisible, dans cette même sacristie de la basilique. La salle qui précède pourrait ainsi s'enrichir du *Ciborium*, et celle où nous sommes offrirait du talent de Melozzo une vision d'ensemble unique au monde [1].



Fig. 4. — Francescuccio Ghissi. — La Vierge et l'Enfant.

1. On nous permettra de noter plus précisément l'ensemble d'œuvres de Melozzo que l'on trouve à Rome : une promenade de ce genre sera indispensable à qui voudra comprendre la valeur de la fresque du Vatican. La galerie royale Corsini s'est récemment enrichie, grâce à M. Venturi, d'un admirable *Saint Sébastien*, provenant de l'église de la Paix ; si l'on y ajoute le fragment de la fresque des Saints-Apôtres, aujourd'hui au Quirinal, le *Saint Fabien* de la collection Fabri (*Arte*, 1906), peut être le *Saint Marc*, de l'église du même nom, enfin la fresque surmontant le tombeau de Juan Diego de Coca, évêque de Calahorra, dans l'église de la Minerve, on aura tout indiqué. M. Venturi (*Arte*, 1903) retire très justement à Melozzo toute part dans la série des tableaux urbinates qui se trouve dispersée à Rome (galerie Barberini), au Louvre, à Londres et à Berlin. Sauf les fresques de Lorette, on ne peut citer, en dehors de Rome, aucune œuvre absolument certaine de Melozzo. M. Venturi lui attribue cependant l'amusante enseigne d'épicerie (plutôt que de pharmacie) appelée *il Pestapepe* (musée de Forli). M. Venturi trouve aux fresques de Saint-Blaise de Forli une faiblesse indigne de Melozzo. Il faut peut-être distinguer : les fresques

A défaut des fresques des Saints-Apôtres, M. d'Achiardi a eu l'heureuse idée d'encadrer la cour de Sixte IV de deux toiles importantes de Marco Palmezzano, l'élève favori de Melozzo : elles nous font entrer déjà dans le XVIe siècle : mais le disciple aide à comprendre et à apprécier le maître, qui fut, au XVe siècle, le représentant le plus illustre de l'école romagnole. Enfin, Ferrare et Milan apportent ici : l'une, *les Miracles de saint Hyacinthe*, par Fr. Cossa : l'autre, un portrait historique, celui de *Francesco Sforza*, par Bernardino de' Conti, tout à fait inédit, venu des appartements privés du Vatican.

En pénétrant dans la troisième salle, on se retrouve en plein moyen âge. A droite de l'entrée ont été groupées plusieurs œuvres du XIVe siècle. Elles appartiennent à cette école des Marches, qui dérive d'influences siennoises et florentines, combinées à des éléments locaux originaux. Le triptyque d'Allegretto Nuzi de Fabriano allie la Grâce et la Force (fig. 3). Au centre, une Vierge mère, aux yeux rêveurs, soutient l'Enfant qui se dresse en toute majesté ; à côté d'elle, saint Michel, guerrier lourd et solide, armé de pied en cap : jambières, cuirasse, brassards et bouclier, sont relevés de délicates et brillantes arabesques. Le contraste est complet avec la gracieuse sainte Ursule, qui apparaît sur l'autre volet du triptyque : courbée en un léger déhanchement, elle tient d'une main étendue sa bannière blanche, et de l'autre, à la fois une palme et le pan du manteau flottant qu'elle relève sur sa robe ajustée.

Francescuccio Ghissi, qui vivait aussi à Fabriano au XIVe siècle, est peut-être plus attrayant encore (fig. 4) : et, cependant, son imagination ne nous apparaît que dans un champ assez restreint : les panneaux que nous connaissons de lui représentent tous la même madone ; mais elle semble suffire à son idéal et il sait exprimer en elle toute l'ardeur de son âme mystique. Assise sur un coussin très bas, entourée d'un léger rayonnement, elle allaite son fils et, en même temps, semble jeter sur l'avenir et le monde un regard plein de tristesse. Rien de profane dans ces panneaux. Une seule recherche de luxe : les étoiles d'or dessinées avec un soin délicat sur la robe de la Vierge. L'impression céleste est complète, et on comprend toute la convenance de cette parole de l'Écriture, que Ghissi a tracée sous l'une de ces madones : « belle comme la lune, PVLCRA VT LVNA »[1].

Déjà, mais de loin, on aperçoit chez cet artiste, épris des choses immatérielles, un avant-goût de l'élégance somptueuse dont les décorations de Gentile de Fabriano seront tout imprégnées. Nuzi et surtout Ghissi ont certainement contribué à former celui qui fut le chef de l'école des Marches à l'aurore du XVe siècle, et l'un des maîtres dont l'influence fut la plus considérable sur les destinées de la peinture italienne. La Pinacothèque vaticane nous offre ici quatre morceaux de prédelle, qui proviendraient, d'après une hypothèse séduisante, du polyptyque exécuté par Gentile.

du mur vertical sont, sans aucun doute, de Marco Palmezzano ; sa signature se lit encore, malgré un martelage. Mais il me semble difficile que les fresques de la coupole soient de cette même main. La majestueuse série de prophètes qui y est peinte paraît bien de Melozzo. L'étude comparée de la facture des draperies serait intéressante. Ne pourrait-on pas rapprocher le manteau blanc d'un des prophètes et celui du Christ du tombeau de la Minerve, et songer aussi aux plis du manteau de Platina dans la fresque du Vatican ?

1. Sous la madone de Montegiorgi. Il est à peine besoin de renvoyer aux études si intéressantes de M. Colasanti sur l'école de Fabriano, dans *l'Arte* (1906), et dans son livre sur Gentile (1907).



Paris B[illegible] Sa[illegible] G[illegible] Comba[illegible]

[illegible]

vers 1420, sur les ordres du gonfalonier Quaratesi, pour l'église S. Nicolas *ultrarnum*, à Florence. Ces fragments figurent la légende de S. Nicolas de Myre ; dans un seul, cependant, celui où le saint sauve un vaisseau de la tempête, on peut voir avec quelque certitude la main de Gentile. Le mouvement est beau, et non moins belle la mer verte, où, symbole étrange, s'enfuit une sirène. Un autre fragment, représentant



Phot. Brogi

FIG. 5. — ANTONIASSO ROMANO. — LA MADONE DE LA ROTE

la résurrection des trois enfants, a dû être peint dans l'atelier du maître ; il est d'un curieux réalisme : le regard s'arrête volontiers, dans la maison du boucher, sur quantité de détails amusants ; au fond, devant un cabaret couvert d'enseignes, on aperçoit un bonhomme assis, fort indifférent au miracle, et qui « hume le piot », avec l'aisance d'un héros de Teniers.

A cette même école de l'Apennin central fut d'abord attribuée une tête de Madone charmante, presque mièvre. Elle a toute une histoire. Lorsqu'elle fut mise à la lumière du grand jour, hors de l'une des armoires, des doutes vinrent sur son authenticité.

Sa grâce languissante, les couleurs exquises dont elle est parée, ne désarmèrent pas les critiques : il était trop clair que le fond d'or était moderne et n'avait rien d'original. M. d'Achiardi eut l'heureuse idée d'écailler cet or avec soin : il découvrit d'abord une étoffe amarante, puis la moitié d'une tête, située immédiatement au-dessus de celle de la Vierge. On était en présence d'une sainte Anne, que quelque impudent restaurateur avait mutilée, afin de réduire, par force, la dimension du panneau autour de la Vierge. Alors, je me souvins d'avoir vu, dans le fond du magasin, un bizarre fragment de peinture, le front, les yeux et le haut du nez d'une femme âgée, le reste du visage ayant été coupé à la scie. On devine la fin de l'anecdote : les deux morceaux réunis coïncidèrent à merveille. Cet infortuné tableau, ainsi reconstitué, a sa place dans la Pinacothèque. La comparaison avec un panneau presque semblable, qui se voit au dôme de Grosseto, paraît devoir faire chercher pour cette œuvre une origine siennoise.

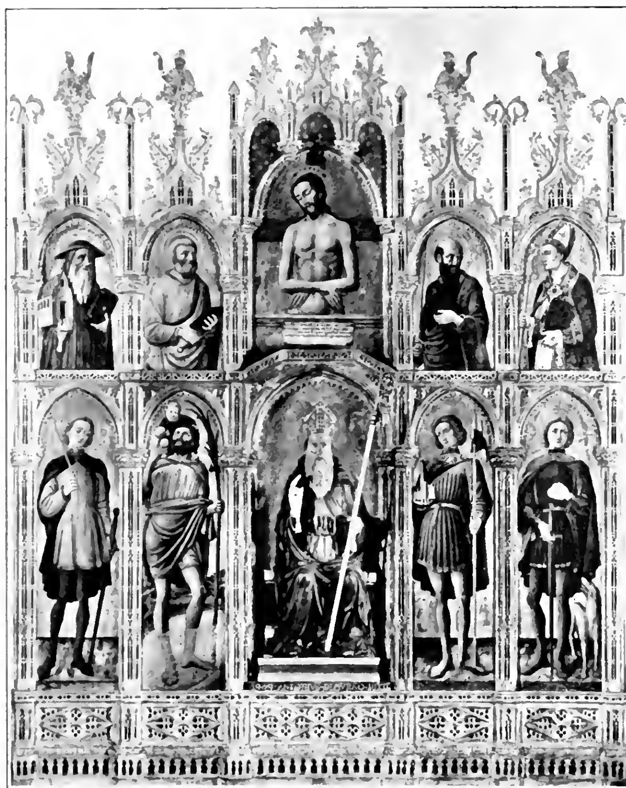
Sur d'autres murs de la même salle ont été disposées deux œuvres rares : une *Assomption* de Cola dall' Amatrice et *la Madone* dite *de la Rote* (fig. 5), venue heureusement des appartements privés du Vatican, mais, à vrai dire, accrochée ici trop haut : Antoniasso Romano y affirme son talent de portraitiste dans les physionomies des douze auditeurs qui entourent la Vierge. Mais, sauf en ces deux œuvres, c'est l'école ombrienne qui règne, notamment avec les deux retables de Niccolò Alunno, où une extrême puissance d'expression tourne parfois jusqu'à l'excès, la caricature et presque la grimace ; de Pintoricchio, la Vierge couronnée, dans une *mandorla* chatoyante, ramène la pensée vers les appartements Borgia ; enfin, *la Résurrection* du Pérugin nous conduit tout naturellement dans la quatrième salle.

C'est le temple consacré à Raphaël : il apparaît depuis le moment où, tout jeune, il se révèle dans *le Couronnement de la Vierge* et son incomparable prédelle, jusqu'à *la Transfiguration* et *la Vierge de Monteluce*, en passant par *la Madone de Foligno* et la prédelle de *la Déposition de Croix* des Baglioni. Que dire de ces tableaux, qui sont les plus illustres du monde ? Signalons les heureuses comparaisons que les organisateurs de la Pinacothèque leur ont assurées. Les deux seules toiles qui aient été admises ici, auprès de celles de Raphaël, sont, l'une du Pérugin, son maître, l'autre de Giovanni Santi, son père. En considérant *la Vierge entourée de quatre saints* et, d'autre part, le *Saint Jérôme*, œuvres toutes deux caractéristiques, l'une du maître de Città della Pieve et l'autre du vieil artiste d'Urbino, on voit se former les courants des écoles diverses qui ont agi primitivement sur l'esprit de Raphaël.

Nous n'entrerons pas dans le magasin, situé à la suite de la salle Raphaël, et où l'on a déposé des œuvres intéressantes, mais sujettes à des doutes. Revenant au vestibule, passons à gauche, dans la première salle, pour trouver l'école vénitienne.

Le polyptyque d'Antonio Vivarini de Murano (fig. 6) retient aussitôt l'attention : c'est une œuvre hybride, dans laquelle la peinture se marie à la sculpture. Une figure de saint Antoine abbé, en bois colorié de très haut relief, sert de motif central. Les personnages peints qui l'entourent sont encadrés d'arcs gothiques très fouillés : les clochetons, les pinacles, s'entrecroisent à plaisir. Ce tableau doit être rapproché de celui qu'Antonio Vivarini exécuta avec son frère, en l'honneur de Niccolò Albergati (musée de Bologne). On comprendra quel était le mélange des différentes formes

artistiques, où se plaisaient les peintres vénitiens au xve siècle. L'influence des sculpteurs, leurs compatriotes, est chez eux prépondérante; mais ils ne recherchent



Phot. A[illegible]

FIG. 6. — ANTONIO VIVARINI. — POLYPTYQUE (1464).

pas les formes nouvelles de la sculpture : ils imitent presque péniblement, et comme en retardataires, des maîtres morts depuis de nombreuses années. La comparaison est très instructive, entre les deux polyptyques que nous venons de signaler, et le retable, en marbre, de l'église Saint François, à Bologne, sculpté en 1388 par les

Vénitiens Pier Paolo et Jacobello dalle Masegne, qui étaient, à vrai dire, des initiateurs. Le retable de Bologne présente une division en deux registres : dans les niches d'en bas, les personnages sont debout et traités de la tête aux pieds; dans celles du haut, le buste seul est visible; la partie médiane est plus large et spécialement importante. L'architecture de l'ensemble est particulière : les pinacles, qui se dessinent sur chacune des niches, sont surmontés par un petit personnage sculpté sortant d'un bouquet de feuilles et déployant une banderole. On reconnaît donc que les frères dalle Masegne composaient exactement, en 1388, comme Antonio Vivarini le fait en 1464. Dans cette lutte, cependant inégale, l'avantage reste aux sculpteurs. L'habileté avec laquelle ils modèlent leurs statues touche à une perfection que leurs imitateurs n'atteignent pas.

Les peintres prendront leur revanche. Je cite, au hasard de cette salle même de la nouvelle Pinacothèque, deux éblouissants Crivelli, une importante *Pietà* de Bartolomeo Montagna; puis voici, au XVI[e] siècle, Paris Bordone, dont le hardi *Saint Georges* se détache sur un paysage bleu (pl. p. 313), ensuite, et surtout, la *Madone de San Niccolò de' Frari*, où Titien n'a épargné aucun des miracles de sa palette, renouvelés aujourd'hui pour nous par un savant et discret nettoyage.

La salle suivante contient de ces vastes toiles du XVII[e] siècle, qui enchantaient nos pères, mais nous laissent plus froids. C'est l'école bolonaise, le Guide [1], le Guerchin, et, au-dessus de tous, le Dominiquin, dont *la Communion de saint Jérôme* reste admirable, malgré le mal que lui fait, dans notre imagination, une trop banale vulgarisation.

On peut aussi apprécier ici avec intérêt l'école romaine de la fin de la Renaissance et du XVII[e] siècle : deux puissants Caravage, la grande *Déposition de Croix*, et une toile lumineuse retrouvée dans une chambre du Vatican, et qui représente sans doute *le Reniement de saint Pierre*. De Sassoferrato et du Baroche ont été aussi découverts deux morceaux intéressants : du premier, un *Portrait de cardinal*, et surtout, du second, un *Repos en Égypte*, dont le coloris et la grâce font songer à Corrège.

Dans la troisième et dernière salle ont été réunis tous les tableaux d'écoles étrangères. Il y a trois Cranach très précieux : deux portraits de lourds seigneurs allemands de la Renaissance, et une sanglante *Pietà*, œuvre curieuse, signée, et jusqu'à présent tout à fait inédite. L'école française, si l'on excepte *le Martyre de saint Érasme* de Poussin, n'apporte que peu de chose. Dans cette salle, d'ailleurs, tout pâlit devant le *Portrait de George IV*, par Lawrence. Le pinceau du maître s'est joué dans les vêtements d'apparat, les colliers d'ordres, les draperies majestueuses; l'ennui de la commande officielle n'a pas appesanti sa légèreté coutumière.

L'inauguration de la nouvelle Pinacothèque vaticane a eu lieu en grande pompe le dimanche 28 mars.

CLAUDE COCHIN

Rome, Palais Farnèse, Mars 1909.

1. Noter, en passant, que dans le tableau représentant *la Vierge et l'Enfant entre deux saints*, le saint Thomas, à gauche, est directement inspiré du saint Jean d'un tableau d'Annibal Carrache (musée de Bologne, salle des Carrache, n° 37).

BIBLIOGRAPHIE

Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV : Mlle Sallé, par Émile DACIER. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1909, in-12.

Mlle Sallé a inspiré à La Tour un admirable pastel et une très gracieuse peinture à Lancret. Ce sont des titres à ce qu'on rende compte ici de sa biographie. Ce ne sont pas les seuls : la danse est un art qui en vaut bien un autre; une attitude de Miss Duncan, un pas de Mlle Zambelli, encore que leur beauté soit fugitive, renferment assurément plus d' « art » que beaucoup des tableaux de nos Salons, et, s'il faut en croire ses contemporains, Mlle Sallé mérite, entre toutes, d'être rangée parmi les artistes : elle voulut, en effet, la première, introduire dans la danse l'expression des sentiments, la dramatiser et la « composer ».

Me voilà, je pense, autorisé à dire que M. Émile Dacier vient de consacrer à la rivale de la Camargo un volume tout à fait charmant. Historien érudit, il a dépouillé les gazettes, les mémoires, les correspondances manuscrites, les minutes notariales, et il a apporté sur la musique au XVIIIe siècle, sur le théâtre de la foire, sur l'Opéra, sur les scènes anglaises où son héroïne est allée, à cinq reprises différentes, se faire applaudir, une foule de renseignements nouveaux. Mais, comme il est en même temps un écrivain de goût et de talent, il a su conserver parmi tant de papiers jaunis la grâce et la vivacité convenables, si je puis dire, à son sujet : il a su aussi faire apparaître entre les pages de son livre la personne même de Mlle Sallé; et, à cela, il a eu quelque mérite. Car, les événements de sa carrière dramatique exceptés, on connaît fort peu de chose de la vie de cette célèbre danseuse; on sait qu'elle fut d'une vertu légendaire, on ne sait même pas si elle aima. Une de ses lettres, un inventaire après décès que M. Dacier a découvert, et le portrait de La Tour sont, sans doute, les documents les plus certains que nous ayons sur elle. Ne le regrettons pas : elle garde ainsi jusque dans la mort cette espèce de mystère qui fait, pour une bonne part, le prestige et le charme des danseuses et des comédiennes.

P. A.

Le musée de Grenoble, par le général DE BEYLIÉ. Introduction de M. Marcel REYMOND. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

Encore une nouvelle collection : celle des *Musées et collections de France* ! Si elle doit se continuer sur le modèle du premier volume, nul doute qu'elle ne soit appelée à rendre les plus grands services, en mettant à la portée des travailleurs ces galeries

provinciales sur lesquelles on est si mal renseigné. Le meilleur moyen de les faire connaître, c'est d'en publier les principales curiosités : aussi ce recueil sur le musée de Grenoble ne contient-il que le strict nécessaire, quant au texte, les éditeurs ayant fait porter justement leur effort sur la partie des reproductions. Trois cent quatre-vingt-huit figures y représentent la peinture, la sculpture, les dessins, les antiques, les meubles et les objets d'art ; deux introductions, l'une de M. Marcel Reymond, dont on connaît les belles publications sur la sculpture italienne, l'autre de M. le général de Beylié, le savant historien de l'art de l'Extrême-Orient et le généreux bienfaiteur du musée de Grenoble, résument l'histoire des collections dauphinoises. Et voilà un modèle à suivre, une série bien inaugurée, qu'il faut souhaiter de voir promptement s'enrichir.

E. D.

La Peinture en Basse Provence, à Nice et en Ligurie par Thomas Bensa. — Cannes, petit in-4°, 177 pages, une gravure.

Aucune région de la France n'a été plus romaine et plus italienne que la Provence. Aux premiers siècles de notre ère, surtout au IVe siècle, Arles est la plus illustre des villes des Gaules. Plus tard, au XIIe siècle, elle crée, à Saint-Trophime et à Saint-Gilles, une architecture encore toute dominée par les souvenirs romains. Au XIVe siècle, la Papauté fait d'Avignon une ville florentine et siennoise, et enfin, au XVe siècle, avec le roi René, la Renaissance pénètre en Provence un demi-siècle avant d'être connue dans le reste de la France.

Ce sont les peintres de cette dernière époque que M. Bensa étudie dans son livre. Grâce à lui, un artiste de Montpellier, qui passa sa vie à Nice, Jean Mirallhet, né en 1400, la même année que Masaccio, nous apparaît comme un maître d'une grande importance, et nous pouvons juger de sa valeur d'après une gravure reproduisant sa *Vierge de la Miséricorde* du couvent des Pénitents noirs de Nice. Ludovic Bréa, élève de Mirallhet, a été mieux que lui sauvé de l'oubli. On connaît les œuvres nombreuses qu'il a laissées à Nice ; surtout il est célèbre pour avoir été appelé à Gênes, de préférence aux artistes d'Italie, et pour avoir fondé dans cette ville, au début du XVIe siècle, une véritable école de peinture.

Le livre de M. Bensa est une très importante contribution à l'histoire de la peinture en Basse Provence, à Nice et en Ligurie ; et M. Hanotaux, dans une charmante préface, où il se révèle critique d'art érudit, a eu raison d'en signaler le mérite.

Marcel Reymond

The Art of Netherland Galleries, by David C. Preyer. — London, G. Bell and sons, in-16.

Voici une histoire de l'école hollandaise de peinture, commentée parallèlement à la visite des grandes galeries des Pays-Bas : un manuel et un guide à la fois. Mais, contrairement à la méthode adoptée dans les autres volumes de cette série de monographies, consacrées à l'art dans les galeries d'Europe, où chaque ouvrage correspondait à un musée et où il était facile de combiner la description des tableaux

avec l'histoire de chaque maître, on a dû d'abord résumer l'art hollandais dans ses grandes lignes, avant de commencer la visite des différents musées entre lesquels sont disséminées les toiles des principaux artistes. Une cinquantaine d'illustrations bien choisies, représentant tous les genres et toutes les époques de l'art hollandais, complètent le livre de M. D. C. Preyer.

A. M.

La Collection des artistes belges contemporains. Bruxelles, G. van Oest, vol. in-8°, avec fig. et planches.

C'est M. Dumont-Wilden — on s'en souvient sans doute — qui inaugura cette belle collection de monographies avec un curieux ouvrage sur cet « artiste d'exception » qu'est le peintre Fernand Khnopff. Depuis lors, l'actif éditeur bruxellois, qui poursuit concurremment de si précieuses publications d'art, a pu ajouter plusieurs autres ouvrages à cette série consacrée aux artistes contemporains, qu'il surveille avec une attention particulière ; et il a été, chaque fois, bien inspiré, en chargeant un écrivain de talent d'étudier un artiste de son tempérament et de son goût. Ainsi, M. Gustave Vanzype a publié successivement un livre sur *Eugène Laermans*, ce Breughel le Triste du XIX[e] siècle, et un autre sur le robuste animalier *Franz Courtens* ; M. Camille Lemonnier, lui, s'est chargé de dégager de l'œuvre d'*Emile Claus* « les fortes impressions de durée, de confiance et de paix » qu'elle respire ; le coloriste rare et trop tôt arrêté dans sa carrière que fut *Henri Evenepoel* a trouvé en M. Paul Lambotte, un biographe éloquent et convaincu ; M. Maurice Des Ombiaux a dit les qualités du « sculpteur d'âmes » *Victor Rousseau*, et c'est à M. Émile Verhaeren qu'est revenue la tâche difficile de parler comme il convenait du surprenant *James Ensor*... C'est assez dire la variété de cette galerie, qui est à la fois celle de la littérature et de l'art belges contemporains.

R. G.

Storia dell' arte italiana, t. VI, la Scultura del quattrocento, par A. Venturi. Milan, Hoepli, 1908, p. LII-1140, avec 781 illustrations.

La *Revue* a déjà signalé les précédents volumes de cet important ouvrage. Celui qui vient de paraître traite d'une période glorieuse entre toutes. On y retrouve, comme dans les autres, une érudition abondante, un sens délicat des choses d'art, une exposition attrayante et brillante. C'est un trésor de faits, de renseignements, d'observations personnelles que M. Venturi met à la disposition de ceux qui étudient et qui aiment l'art italien. Je n'insiste pas davantage : la *Revue* consacrera prochainement un article à plusieurs des questions abordées dans ce volume.

C. B.

Joh. Martin Niederee (Ein rheinisches Kunstlerbild), par le D[r] Paul Kaufmann. — Strasbourg, J.-H.-Ed. Heitz (Heitz et Mündel). In-16, 95 pages et 23 gravures.

Né à Linz-sur-le-Rhin, le 22 novembre 1830, Niederee mourait tragiquement le 3 septembre 1853, laissant une œuvre qui annonçait un grand artiste. Les tendances spiritualistes de l'école de Dusseldorf, où il avait étudié, animent cette œuvre, basée

sur le Nouveau Testament et les légendes rhénanes. En outre, Niederee était un excellent portraitiste. Le livre que lui consacre M. Kaufmann nous fait aimer cet enfant de génie.

ANDRÉ GIRODIE

Le Peintre-graveur illustré, par Loys DELTEIL. Tome IV. **Anders Zorn**. — Paris, l'auteur, in-fol.

A mesure qu'il avance dans la publication de ses savants catalogues des peintres-graveurs du XIX[e] et du XX[e] siècle, M. Loys Delteil perfectionne, complète et embellit son œuvre : et les précédents volumes, consacrés à Ingres, à Delacroix, à Méryon, tout riches qu'ils soient de renseignements et d'illustrations, sont encore surpassés par ce tome IV, réservé au grand artiste suédois Anders Zorn. Aucune source n'a été négligée pour donner, sur les 217 pièces qui composent, à l'heure actuelle, l'œuvre gravé du maître de Mora, les indications les plus complètes et les plus exactes, et M. Delteil n'a pas reculé devant un voyage en Suède pour achever de se documenter auprès de l'artiste lui-même. Le résultat est un fort bel ouvrage, enrichi de reproductions soignées et, par surcroît, d'une eau-forte originale de Zorn ; il s'ouvre par une introduction biographique, précédant la nomenclature détaillée des pièces, avec la description des états, l'indication des chiffres de tirage et des prix en vente publique ; on y a même ajouté des renseignements sur les scènes ou les personnages représentés et sur le sort de chacun des cuivres.

Les vivants portraits et les nus séduisants de cet artiste, si personnel, qu'est Anders Zorn, n'avaient pas attendu l'ouvrage de M. L. Delteil pour tenter les collectionneurs ; mais les collectionneurs ne savaient pas toujours le véritable prix de leurs richesses : il ne leur est plus permis de l'ignorer désormais.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'Art. Le Brun*, par Pierre MARCEL. — Paris, Plon, Nourrit et C[ie], petit in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Le Boccace de Munich* [illustré en partie par Jean Fouquet] par le comte Paul DURRIEU. — Munich, J. Rosenthal, in-fol., 28 pl. en héliogr., 125 fr.

— *La Céramique hollandaise. Histoire des faïences de Delft, Haarlem, Rotterdam, Arnheim, Utrecht, etc., des porcelaines de Weesp, Loosdrecht, Amsterdam, La Haye*, par Henry HAVARD. — Amsterdam, Compagnie générale d'éditions « Vivat », 2 vol. in-fol., fig. et pl., 90 fr.

— *Les Peintres illustres de tous les temps et de tous les pays*, collection publiée sous la direction de M. Henry ROUJON. *Vigée-Lebrun. Rembrandt.* — Paris, P. Lafitte, 2 vol. in-16, 8 pl., à 1 fr. 95 l'un.

— *La Pensée de Ruskin*, par André CHEVRILLON. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

HOTELS RECOMMANDÉS

PARIS

GRAND HOTEL boulevard des Capucines et place de l'Opéra. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

LANGHAM HOTEL rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires.

HOTEL CAMPBELLL 45, 47, avenue Friedland, Champs-Élysées.

GRAND HOTEL DE L'ATHENEE 15, rue Scribe.

HOTEL BEAUSITE 4, rue de Presbourg, place de l'Étoile.

HOTEL COLUMBIA 16, avenue Kléber. A. Geissler, propriétaire.

HOTEL MAJESTIC avenue Kléber, sur l'emplacement de l'ancien Palais de Castille.

HOTEL RITZ place Vendôme. Rendez-vous de la clientèle aristocratique des deux mondes.

HOTEL REGINA rue de Rivoli, place des Pyramides. Le plus central des hôtels de 1er ordre.

DÉPARTEMENTS

AIX-LES-BAINS GRAND HOTEL D'ALBION 1er ordre, près l'Établissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn-tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

BIARRITZ HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les conforts. — M. Campagne, propriétaire.

CAP MARTIN Entre Monte Carlo et Menton. La plus belle position du littoral.

CAUTERETS HOTEL D'ANGLETERRE. 1er ordre. Ascenseur. Électricité. Grand confort. — A. Meillon, propriétaire.

ÉVIAN-LES-BAINS SPLENDIDE HOTEL ET GRAND HOTEL. 1er ordre. Ascenseur. Lumière électrique dans toutes les chambres. Tramway électrique entre l'établissement thermal et l'hôtel.

MARSEILLE HOTEL NOAILLES ET MÉTROPOLE. Réputation universelle.

MENTON GRAND HOTEL D'ORIENT. En plein midi. Parc ombragé et jardin d'hiver. — Ch. Brunetti, propr.

NICE GRAND HOTEL NICE PALACE, rue Emmanuel, au centre de la ville. Ouvert toute l'année.

PAU GRAND HOTEL GASSION. 1er ordre. Jardin d'hiver. Ascenseur. Électricité. Téléphone. — A. Meillon, pr.

TAMARIS-S/MER GRAND HOTEL, le plus au Sud de la Côte d'Azur, dans le site le plus ravissant du littoral. — F. Just, propriétaire.

TOULOUSE GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. — Spécialités de pâtés de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition de Saint Louis 1904. — Dépôt et vente : Grand-Hôtel, et 31, rue Alsace Lorraine.

TURBIE Alpes-Maritimes. — EDEN HOTEL. Récemment construit avec tous les conforts modernes.

ÉTRANGER

ABBAZIA HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaghe (de la Cie internationale des Grands-Hôtels).

ALEXANDRIE NEW KHEDIVIAL HOTEL. — First-class Throughout. — F. Beinsperger, manager.

BERLIN HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

LE CAIRE HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

CONSTANTINOPLE PERA PALACE, Gr. rue de Pera. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. de la Cie intern. des Grands Hôtels.

GENEVE HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1er ordre. — Aug. Reichert, propr.

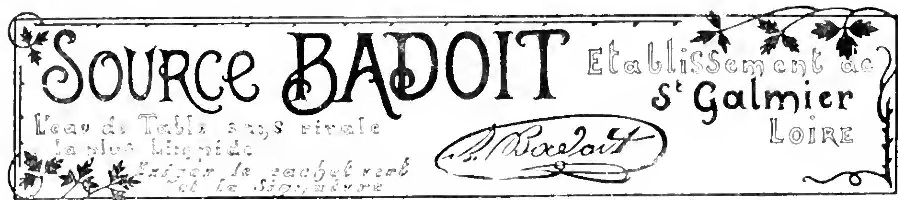
GÊNES, BRISTOL-HOTEL, 35, rue du XX Septembre. Maison de 1er ordre. Tous les conforts.

LONDRES SAVOY HOTEL, à l'entrée du Strand. Vue sur la Tamise. Réputation mondiale.

LUCERNE HOTEL NATIONAL. 1er ordre. Chambres avec salles de bains particulières, arrangements pour familles au printemps.

PALERME VILLA IGIEA, GRAND HOTEL sur la mer. Grand Parc. Admirable séjour d'hiver.

ZURICH GRAND HOTEL VICTORIA. En face de la gare. Hôtel de 1er rang. Ascenseur. Lumière élect. Chauffage central. — J. Boller et fils, propriétaires.

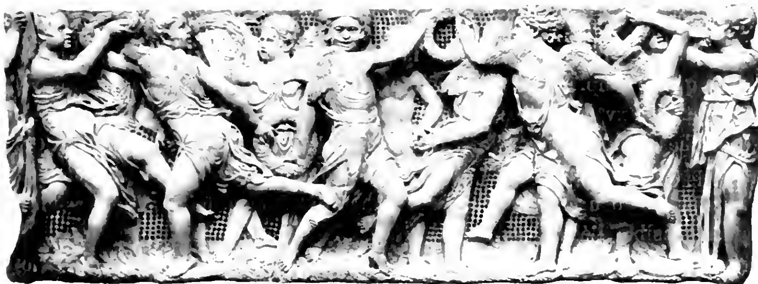




CHAMBRE DIRECTOIRE : RUE DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE, N° 106

COMMUNIQUÉ PAR

MERCIER FRERES, Tapissiers-Décorateurs, à PARIS



DONATELLO — Phot. Alinari

FRAGMENT D'UNE DES TRIBUNES DE CHANTEURS DU DÔME DE FLORENCE.

LA SCULPTURE ITALIENNE DU XVE SIÈCLE

D'APRÈS UN OUVRAGE RÉCENT[1]

Le XXe siècle semble avoir pris à tâche de vulgariser, pour toutes les classes de lecteurs, les résultats de l'immense enquête qui s'élabore, en matière d'histoire de l'art, depuis quarante ou cinquante ans. De toutes parts, en effet, manuels et ouvrages généraux sont annoncés ou nous parviennent. Mais, dans une production si abondante et inégale, il est des œuvres que leur importance met tout à fait hors de pair, et c'est, par exemple, avec une admiration mêlée de gratitude que le public studieux salue l'apparition de chacun des volumes de cette histoire de l'art italien que M. Venturi a entrepris d'écrire.

Ils se succèdent, d'ailleurs, ces volumes, avec une exactitude qui tient du prodige : six d'entre eux, de 600 à 1.200 pages chacun, ont paru depuis 1901, et l'on reste confondu devant la puissance de travail qu'il faut à un seul homme pour coordonner tant de matériaux épars et les faire entrer à leur plan dans la perspective d'un ouvrage général.

1. Adolfo Venturi, *Storia dell' arte italiana. La scultura del Quattrocento.* Milan, Hoepli, 1908, in-4 de XCVIII-1140 p. avec 784 gravures.

Dans ce sixième tome, pour la première fois depuis Perkins, — mais avec quelle ampleur nouvelle d'information ! — l'histoire de la sculpture italienne du XVe siècle est envisagée dans son ensemble en un tableau dont la richesse a quelque chose d'écrasant. Faut-il le dire, toutefois ? Ce groupement complet, ainsi rassemblé sous notre regard, éclairé par une illustration documentaire d'une abondance extrême, ne fait que nous rendre plus sensible l'éclatante supériorité de l'école florentine. En peinture[1], quelle qu'ait été la continuité et la rigueur de l'évolution qui va de Giotto à Michel-Ange, Florence a laissé Parme et Venise faire, à côté d'elle, des conquêtes décisives. En architecture, le Florentin Brunelleschi fait le premier pas ; le second est accompli par l'Ombrien Bramante ; mais, dans le domaine de la sculpture, qu'il s'agisse de la composition ou des qualités proprement plastiques, de la statue en ronde bosse ou du bas-relief, du motif architectonique, — autel, tombeau, — du buste-portrait, ou de la statue équestre, que la matière soit le marbre, le bronze ou la terre émaillée, Florence a tout pressenti, puis tout réalisé, depuis la première porte du baptistère[2] jusqu'aux tombeaux des Médicis, depuis l'éveil ingénu jusqu'à l'épuisement définitif et sans remède. En sorte que, si l'on ignorait ce qui s'est passé au XVe siècle en Italie, en dehors de Florence et des Florentins, sans doute le *corpus* de la sculpture italienne de cette époque serait incomplet : rien d'absolument essentiel n'y ferait défaut[3], et l'étude des autres centres de sculpture n'a pas de plus grand intérêt que de nous montrer comment chaque région s'est approprié et a modifié à son usage les formes créées à Florence. Il est extrêmement attachant de suivre ainsi, à travers toute l'Italie, comme le permettent désormais les illustrations du livre de M. Venturi, les adaptations diverses d'un même thème : le tombeau florentin, par exemple, tel que l'avaient conçu Bernardo Rossellino et Desiderio da Settignano, dans les monuments de Santa Croce.

De plus, et c'est là un point sur lequel MM. A. Michel et Pératé, dans

1. Cette logique du développement de l'école de peinture florentine vient d'être mise en lumière une fois de plus, mais avec une netteté saisissante, par M. Hourticq, *Histoire de la peinture depuis ses origines jusqu'au XVIe siècle*. Paris, Laurens, 1908.

2. Andrea da Pontedera, dit Pisano, est bien moins le continuateur des grands Pisans que le fils spirituel de Giotto.

3. Exceptons cependant le Siennois Quercia, mais il est bien remarquable que l'école siennoise postérieure doive plus à Donatello qu'à Quercia, et que le seul héritier du génie de Quercia soit le Florentin Michel-Ange.

les derniers fascicules parus de l'*Histoire de l'art*, M. Hourticq, dans le *Manuel* déjà cité, insistaient récemment : la sculpture florentine du xve siècle s'est éveillée plus tôt que la peinture du même temps ; elle a eu, sur la phalange des peintres qui arrivaient à l'âge d'homme aux environs de 1420, une influence initiatrice et décisive[1].



Phot. Alinari

FIG. 1. — DONATELLO. — SAINT LOUIS DE TOULOUSE.
Bronze. Florence. Santa Croce.

Cependant, et l'on ne saurait s'en étonner, ce n'est pas sur les artistes florentins que M. Venturi nous apporte le plus de nouveau. Deux générations de chercheurs ont déjà si laborieusement exploré cette veine féconde, que les grandes découvertes y sont devenues à peu près impossibles, et la critique la plus ingénieuse ne modifiera guère désormais les grandes lignes de l'évolution de la sculpture florentine. M. Venturi, non sans raison, a pensé être plus utile en explorant à fond les régions moins connues de l'Italie qu'en s'attardant en développements généraux sur des personnalités dès à présent bien classées et

1. On commence à comprendre que la sculpture française du XIIIe siècle a eu un rôle analogue, à l'égard non seulement de l'art français, mais encore de l'art étranger. Cf. Langton Douglas, *A History of Siena*, p. 344, et notes à la nouvelle édition anglaise de l'*Histoire de la peinture italienne* de Crowe et Cavalcaselle (1903), t. I. Bayet, *Giotto*, p. 20.

définies. Ainsi peut s'expliquer ce qui ne laisse pas, au premier abord, de déconcerter quelque peu dans sa méthode : une sorte d'égalité de traitement accordée à des artistes de valeur fort diverse, et, pour préciser, autant de pages consacrées à Bregno qu'à Verrocchio, beaucoup plus à Antonio Amadeo qu'à Luca della Robbia.

L'on avait pu, naguère, s'étonner que M. Venturi, écrivant l'histoire de la sculpture italienne du XIV[e] siècle, ait paru ne tenir aucun compte du développement antérieur, et plus significatif encore, de la sculpture française : on ne saurait adresser un reproche semblable au livre récemment paru, et l'auteur, cette fois, fait aux influences septentrionales sur la sculpture italienne à peu près toute la part, restreinte d'ailleurs, qu'il est raisonnable de leur attribuer à cette époque. C'est naturellement dans le Nord surtout : à Milan, où le chantier de la cathédrale est une sorte de creuset cosmopolite, à Venise, — de tout temps plus gothique qu'aucune ville d'Italie, — que ces influences se manifestent. Sur les points précis où elles se font sentir, nous ne serions pas toujours d'accord avec M. Venturi : c'est ainsi qu'il nous paraît impossible d'expliquer par une influence bourguignonne la *Pietà* attribuée depuis quelque temps à Niccolò dell' Arca, à Santa Maria della Vita, à Bologne (pl. ci-contre)[1] ; impossible d'établir une comparaison entre cette œuvre violemment expressive et les *Mises au tombeau*, si mesurées, si sobres, de Tonnerre, de Semur, de Louviers. Au contraire, une autre *Deposizione* italienne, celle de Sant' Anastasia de Vérone[2], par son groupement du moins, nous semblerait pouvoir être rapprochée d'œuvres françaises similaires.

Mais lorsque, pénétrant au cœur même de l'art italien, c'est à Florence que l'on veut rechercher des traces d'influences septentrionales, la question devient beaucoup plus complexe. On sait, d'ailleurs, que nous avons, à l'appui de la possibilité de ces pénétrations dans le milieu florentin au XV[e] siècle, un texte formel, ce qui nous fait tout à fait défaut pour le XIV[e].

En effet, dans un passage de ses commentaires, Ghiberti lui-même nous rend témoignage de l'existence en Italie, au début du XV[e] siècle, d'un sculp-

1. Luigi Aldovrandi, *Arte*, t. II, 1899.
2. P. 981, fig. 663 de l'ouvrage cité.



Cliché Fotografia dell'Emilia, Bologna

Attribué à Niccolò dell' Arca. — Pietà

Bologne, église Santa Maria della Vita

teur « de Cologne », d'un grand artiste qui, après avoir été au service du duc d'Anjou, ayant vu tous ses espoirs trompés et sa plus belle œuvre détruite, se serait retiré dans un ermitage d'où il dispensait généreusement exemples et conseils aux jeunes artistes empressés autour de lui. On a pu, par d'ingénieux rapprochements, fixer à 1411 environ la date de la retraite de l'énigmatique sculpteur[1]. Mais d'où venait-il, ce maître dont les ouvrages « rappelaient, par leur fini, les œuvres des sculpteurs grecs » ? Cologne doit-il être pris ici à la lettre, ou comme un terme géographique évoquant, à l'esprit d'un Italien, l'idée d'une lointaine origine septentrionale ? La tentative, faite par M. Venturi, d'identifier avec Claus Sluter lui-même le sculpteur dont parle Ghiberti, ne supporte guère l'examen. D'une part, nous sommes assez bien renseignés sur la fin de la vie de Claus Sluter ; d'autre part, il n'est pas facilement admissible que Ghiberti qui avait recueilli, sur l'artiste dont il parle, des témoignages oculaires et qui avait vu lui-même de ses œuvres ou des moulages de ses œuvres, ait pu accumuler, à son sujet, d'aussi grossières erreurs : prendre un duc d'Anjou pour un duc de Bourgogne, un monastère de Dijon pour une grotte sur une montagne d'Italie ! L'énigme reste donc entière. Mais, quoi qu'il en soit de la personnalité du sculpteur de Cologne, beaucoup de bons juges ont pensé qu'on pouvait voir un reflet de la manière de ce maître « aux figures un peu courtes » dans certaines sculptures italiennes du début du XV[e] siècle, et surtout dans le *Saint Louis de Toulouse* de Donatello, morceau tout exceptionnel dans l'œuvre du grand Florentin, à la fois sa première statue de bronze et la dernière où s'attarde un souvenir gothique (fig. 1). M. Venturi n'adopte ni ne réfute cette opinion.

Mais il serait imprudent d'exagérer la part de ces influences, et difficile de discerner ce qui, dans la masse de l'héritage légué par le XIV[e] siècle au XV[e], est proprement septentrional ou appartient à ce vaste courant international dans lequel parurent un moment se fondre, à la veille de la Renaissance, les diverses nuances locales de la tradition gothique. A cette tradition, — M. André Michel le marquait dernièrement avec force[2], — Ghiberti adhère encore par plus d'un lien, tout en lui associant des recherches

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1899. E. Bertaux, *Autour de Donatello*.

2. Fascicules 53 et 54 de *l'Histoire de l'art* en cours de publication. On y lira sur Ghiberti, Quercia et Donatello, des pages qu'il sera très instructif de comparer avec les chapitres correspondants de M. Venturi.

nouvelles de composition et de perspective et un sens plus épuré de la beauté. Il faudra l'intervention de Donatello pour émanciper complètement la sculpture italienne de la tutelle, longtemps bienfaisante, du passé : encore l'émancipation, même chez lui, ne se fera-t-elle que progressivement. La carrière d'artiste qui va des statues en marbre de *Saint Marc* ou de *Saint Pierre* à Or San Michele, — encore si voisines de Ghiberti, — à l'impressionnisme audacieux des bronzes des chaires de Saint-Laurent, est bien l'exemple le plus saisissant que l'on puisse concevoir, d'une vie d'homme résumant à elle seule l'évolution d'un demi-siècle d'art.

Il ne dépendait pas de M. Venturi de nous donner de Donatello une physionomie nouvelle, et nous lui savons gré, au contraire, de la simplicité avec laquelle il aborde cette grande figure, mais il a serré de près l'analyse des œuvres et fait ou tenté de faire avec une très grande acuité de sens critique, le départ de ce qui revient au maître et aux collaborateurs du maître dans les œuvres collectives.

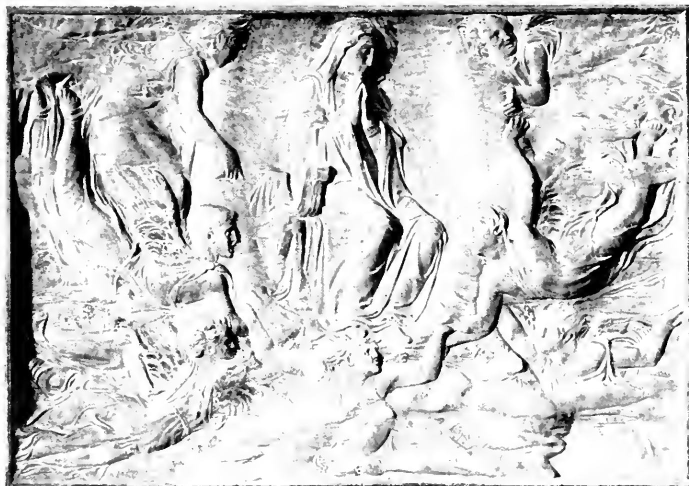
Il est un point d'exégèse donatellienne qui a été fort ardemment débattu[1], et je ne trouve pas, pour ma part, la question oiseuse : Donatello peut-il être appelé un artiste chrétien ? L'évaluation des « quantités » morales est toujours chose infiniment délicate en matière de critique artistique : pour apprécier le degré de sentiment religieux ou proprement chrétien exprimé dans une œuvre d'art, nous manquons trop évidemment du réactif absolu qui serait nécessaire, nous sommes exposés à faire entrer dans l'analyse, au risque de la fausser, des éléments purement subjectifs[2]. Cependant, ces difficultés, inhérentes à tout jugement sur le contenu spirituel d'une œuvre d'art, doivent-elles nous interdire les appréciations de cet ordre ? Parce que quelques âmes chrétiennes de notre temps, très pures et très hautes peut-être, trouvent un aliment à leur ferveur dans les statues que l'on fabrique au quartier Saint-Sulpice, perdrai-je le droit de dire que le sentiment religieux fut plus dignement exprimé dans telle œuvre du XIIIe siècle français ou du XVe italien ? Évidemment non, et ceux-là même qui craignent le plus d'introduire dans la critique pure des

1. Rio, *De l'Art chrétien*, 1841 ; Marcel Reymond, *Histoire de la sculpture florentine*, t. II ; E. Bertaux, *Autour de Donatello* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899).

2. Il en est autrement quand, comme X. Kraus en Allemagne ou M. l'abbé Broussolle chez nous, on cherche à évaluer le contenu *théologique* des œuvres. Il ne s'agit plus là de sentiment et le *criterium* peut être plus fixe. Mais aussi n'est-on plus là dans le domaine propre de la critique d'art.

éléments étrangers, ne se font pas faute de porter à l'occasion des jugements semblables.

Paraîtra-t-il téméraire de penser que l'œuvre de Fra Angelico est plus « chrétienne » que celle de Filippo Lippi, celle de Borgognone plus que celle de Sodoma? Et, dans des cas plus complexes, ne verrait-on pas souvent l'apparente contradiction des jugements se résoudre en un simple



Phot. Alinari

Fig. 2. — Donatello. — L'Assomption de la Vierge.

Bas-relief du monument Brancacci. Naples, église SS. Angelo e Nilo

malentendu sur le sens des mots? C'est aux côtés de M. Marcel Reymond que M. Venturi me semble se ranger dans l'ensemble de son interprétation du caractère de Donatello. Pour M. Marcel Reymond, on s'en souvient, Donatello est un artiste chrétien en ce qu'il subordonne partout la pure beauté des formes sereines à l'expression des émotions de l'âme humaine, de cette âme dont le christianisme tend à faire, ici-bas, la suprême réalité vivante. Envisagée sous cet angle, — très large, il est vrai, — la question se simplifie : le réalisme chez un Donatello n'est plus, néces-

sairement, comme le voulait M. Bertaux, après Rio, en opposition radicale avec le sentiment chrétien, et, de ce même point de vue, M. Marcel Reymond me semble avoir pleinement raison lorsqu'il oppose le christianisme de la sculpture du XVe siècle italien, envisagée dans son ensemble, au paganisme de celle du XVIe siècle.

Il y a, cependant, une autre façon de concevoir le caractère chrétien d'une œuvre d'art, et l'on dira chrétienne, — en ce sens plus restreint, — la peinture ou la sculpture dans laquelle le choix des formes sera rigoureusement dominé par la volonté d'exprimer ces qualités morales : douceur, humilité, tendresse, pureté, que le christianisme a plus spécialement introduites dans le monde. Sous ce point de vue différent et qui prête beaucoup moins aux controverses, il est un artiste du XVe siècle italien que l'on est souvent tenté d'opposer à Donatello, dans un de ces parallèles où se plaisait la critique de jadis, c'est Luca della Robbia. La comparaison classique entre les deux *cantorie* du dôme rend le contraste sensible à tous les yeux : là où Donatello, ne trouvant pas de drame à exprimer, se laisse aller, comme le disait M. Bertaux, à « l'orgueil de la vie » dans cette ronde de gamins endiablés, Luca della Robbia choisit et ordonne des formes si nobles, si simples, si chastes, qu'elles semblent chanter à elles seules le cantique au Seigneur, qu'il a chargé leurs lèvres d'exprimer. Plus d'une fois, d'ailleurs, Donatello lui-même se montra capable d'exprimer souverainement les sentiments spécialement chrétiens et, pour parler comme Lacordaire, « les vertus réservées » au christianisme, et, par exemple, le jour où il sculpta en bas-relief, sur le monument Brancacci à Naples, une *Assomption* qui n'est pas, il est vrai, suivant la formule traditionnelle, mais où l'on voit une figure de Vierge âgée, admirable d'humilité fervente et comme de profonde abnégation (fig. 2). Là encore, cependant, la comparaison avec une œuvre de Luca della Robbia, la Vierge de Douleur du monument Federighi (fig. 3), permettra de dégager la nuance d'expression morale propre à chacun des artistes et ce qu'il y a chez l'un, de plus classique et de plus sobre, chez l'autre, de plus lyrique et de plus passionné, tandis que les figures demi-nues et demi-païennes dont Donatello a entouré sa Madone nous paraîtront appartenir à une toute autre famille que les anges chers à Luca della Robbia (fig. 4).

La physionomie de Luca, en apparence plus simple et plus unie,



Phot. Alinari

FIG. 3. — LUCA DELLA ROBBIA. — LA VIERGE.

Bas-relief du monument Federighi. Florence, église de la Trinité.

me paraît en réalité plus complexe que celle de Donatello lui-même, en ce sens que l'on n'y saisit pas aussi bien la logique d'une évolution continue. Par une extrémité de sa carrière, il confine à Ghiberti, dont il fut peut-être l'élève ; par une autre à son propre neveu, Andrea, dont il fit son disciple et son collaborateur. A quelle période de sa vie faut-il placer celles de ses œuvres dont la date nous est mal connue, mais où la grâce semble prédominer sur la force : la Madone de San Pierino, la



FIG. 4. — LUCA DELLA ROBBIA.
FRAGMENT DE LA FRISE DE L'AUTEL A L'IMPRUNETA, PRÈS DE FLORENCE.

Vierge et les *putti*[1] des armoiries d'Or San Michele, la décoration de l'Impruneta ? Sera-ce au début et y verrons-nous un souvenir efficace de l'enseignement de Ghiberti ? à la fin, et croirons-nous y sentir déjà l'intervention d'Andrea ? ou bien y constaterons-nous simplement la preuve d'une évolution interne et autonome de son génie ? Il me semble que la figure du noble artiste gagnerait beaucoup, non pas seulement en netteté, mais en vraisemblance, si, comme miss Cruttwell, je crois, le propose,

1. Si ces *putti* sont de lui, ce qui paraît de plus en plus douteux. Quant à la Vierge elle-même, je m'étonne qu'en l'absence de toute preuve, on ne soit pas plus souvent tenté de l'attribuer aussi à Andrea.

on admettait, vers la fin de sa vie, une collaboration active et sensible d'Andrea ; si, d'autre part, avec M. Marcel Reymond, on débarrassait, une fois pour toutes, le catalogue de son œuvre d'une foule d'attributions suspectes ou douteuses ; on se trouverait alors avoir constitué, avec les œuvres vraiment certaines et personnelles, un ensemble homogène, où les qualités de force sereine, de grâce sans mièvrerie, de santé et de parfait équilibre moral, seraient partout dominantes et l'on se montrerait beaucoup plus difficile pour ajouter à ce groupe central quelques œuvres de choix parmi la masse de celles qui restent incertaines. Il m'a paru que, faute de prendre parti sur ces deux points avec une netteté suffisante, M. Venturi nous donnait de Luca une image aux traits quelque peu contradictoires, trop semblable à celle que présente M. Bode dans ses *Denkmæler* [1].

Sur une des œuvres dont l'attribution à Luca seul est aujourd'hui le plus contestée, les évangélistes de la voûte de la chapelle Pazzi, M. Venturi partage le sentiment qui semble prévaloir dans la critique actuelle : il pense que Brunellesco, l'architecte du monument, a pu, au moment où il montait sa voûte, donner aussi le dessin de ces figures. Encore est-il qu'en les exécutant, Luca les aurait marquées, ce me semble, de son empreinte personnelle dans le style des draperies surtout et qu'il resterait toujours à expliquer cette polychromie violente, dont les éléments, je le sais, se retrouvent au tabernacle de Peretola, ou ailleurs, mais qui n'atteint, dans aucune œuvre connue de Luca, une telle intensité [2].

LOUISE PILLION

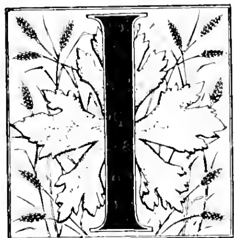
(*A suivre.*)

1. Bode, *Denkmæler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, Munich, 1904.

2. Deux des évangélistes de San Giobbe, à Venise (*Saint Jean* et *Saint Marc*), peuvent se comparer, sans un trop grand désavantage, à ceux de la chapelle Pazzi. Les deux *Saint Jean* sont même presque identiques, sauf la calvitie du front chez celui de Venise. Les deux autres évangélistes, beaucoup plus faibles, sont à peine dignes d'Andrea, dans ses moins bons moments. Cf. Bode, *Denkmæler*, pl. 204 à 207 et 238. Aucun document ne nous renseigne sur la paternité de cette œuvre.

SUR LA TAMISE

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. J. BEURDELEY.



Il faut savoir gré aux artistes qui se renouvellent et qui, loin de se figer dans une manière et d'exploiter une inspiration, cherchent sans cesse à enrichir leur fonds originel. M. Jacques Beurdeley est de ceux-là.

Quand M. H. Beraldi le fit connaître aux lecteurs de la *Revue*, le graveur n'était encore qu'un pieux pèlerin dans le Paris d'autrefois, en visite à Saint-Julien-le-Pauvre (t. XIV, p. 232); depuis lors, il a aimé Venise, Londres et la province française, et nous l'avons rencontré tantôt flânant dans les *canaletti* (t. XVII, p. 465), et tantôt méditant à l'hospice des vieillards de Beaune (t. XXI, p. 269).

Voici aujourd'hui une de ses impressions d'Angleterre. Le sujet? Oh! presque rien : une passerelle et un ponton sur la Tamise épaisse, un arrière-plan de docks embrumés et la silhouette allongée de quelques bateaux.

Cela suffit à montrer que la manière de M. Beurdeley demeure toujours aussi sobre et son inspiration toujours aussi grave; les amusettes ne le tentent point : il n'a pas le goût de « raconter des histoires »; il se plaît à tirer d'un motif, quelquefois assez mince, de l'effet, juste autant qu'il faut, préoccupé avant tout de ne rien dire de banal, ou plutôt de dégager des choses en apparence banales ce caractère que le seul véritable artiste sait y découvrir, — et c'est bien ce qui fait l'attrait tout particulier de ses estampes.

E. D.

LUCAS CRANACH[1]



partir du moment où Cranach se fixe à Wittenberg, l'influence de Durer devient sensible dans ses tableaux, et surtout dans ses gravures sur bois : il fait des emprunts directs à l'*Apocalypse* du maître de Nuremberg. En même temps, par l'intermédiaire de Jacopo de' Barbari, il se familiarise avec le style des peintres vénitiens : les gravures et les plaquettes italiennes propageaient d'ailleurs, dans l'Allemagne entière, les formes de la Renaissance. Les œuvres principales de cette période sont la prédelle des *Quatorze Intercesseurs* (*Die 14 Nothelfer*), à l'église de Torgau (1505) ; à Worlitz (Gotisches Haus), dans le duché d'Anhalt, le triptyque du *Mariage de sainte Catherine* (1508), dont les volets représentent les deux électeurs de Saxe, accompagnés de leurs patrons : saint Barthélemy et saint Jacques le Majeur, se détachant vigoureusement sur un fond noir, — et enfin la grande *Vénus* de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (1509).

Nous avons dit qu'en 1508, Cranach fut envoyé en mission dans les Pays-Bas, et qu'il connut les peintres d'Anvers. C'est ce qui explique qu'on retrouve le style des Romanistes flamands dans un grand triptyque de 1509, qui est venu s'ajouter à son œuvre, depuis l'exposition de Dresde[2]. Ce triptyque de la *Famille de la Vierge* (*Sippenaltar*) se dissimulait dans

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 271.

2. Cf. F. Rieffel, *Der neue Cranach in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1906).

la collection d'E. Molinier, qui l'avait trouvé en Espagne, et il a été acquis en 1906, sans que le Louvre fit le moindre effort pour le retenir en France, par le musée Stædel de Francfort. Il est signé en toutes lettres : *Lucas Chronus faciebat, anno 1509*, et représente *la Parenté de la Vierge*, suivant l'ordonnance traditionnelle qu'on retrouve par exemple dans le célèbre tableau, tout à fait contemporain, de Quentin Metsys, au musée de Bruxelles (fig. 2). A droite et à gauche de sainte Anne, Alphée et Zébédée reproduisent les traits de l'électeur Frédéric le Sage et de son frère Jean le Constant. C'est l'une des raisons pour lesquelles il est permis de croire que ce triptyque est le tableau d'autel, disparu depuis plusieurs siècles, que les électeurs de Saxe avaient commandé à Cranach pour la chapelle Sainte-Anne, dans l'église de Notre-Dame de Torgau. Le type de la Vierge, l'ordonnance symétrique de la composition, rappellent nettement le style de Mabuse. Malgré l'italianisme des figures et quelques repeints, c'est une des œuvres capitales de Cranach.

Les tableaux qui nous restent de cette période sont en somme peu nombreux, bien que Cranach ait probablement produit entre trente et quarante ans ses œuvres maîtresses. Les fresques dont il avait décoré les appartements des châteaux saxons ont également disparu : aucune résidence des électeurs de Saxe n'a été épargnée par les incendies ou les remaniements. Notre connaissance de Cranach restera toujours fragmentaire, parce que cette partie de son œuvre nous échappe. Les grandes fresques décoratives d'Holbein, au Rathaus de Bâle, au Steelyard et au palais de Whitehall, à Londres, ont eu le même sort : c'est tout un côté de l'art allemand de la Renaissance qui a péri.

Néanmoins, le peu que nous avons conservé des œuvres de jeunesse de Cranach nous permet de reconnaître qu'il a subi pendant cette première période les influences les plus diverses. Le *Christ en croix* de Schleissheim, et *le Repos en Égypte* de Berlin, le montrent sous l'influence de l'école danubienne ; le triptyque du *Mariage de sainte Catherine*, à Wörlitz, atteste l'influence des Vénitiens et de Jacopo de' Barbari ; enfin, le triptyque de la *Famille de la Vierge*, à Francfort, révèle l'imitation des Romanistes flamands et en particulier de Jean Mabuse[1]. Après cette période, très

1. L'influence flamande est encore attestée par un tableau d'autel à volets du musée de Berlin, qui représente *le Jugement dernier* et qui n'est qu'une copie d'après Jérôme Bosch.

intéressante, d'expériences et de tâtonnements, son style va se figer. L'artiste va faire place peu à peu au commerçant routinier, à l'entrepreneur de tableaux.

Cette décadence ne s'accuse que progressivement : pendant la période qui s'étend de 1509 à 1520, Cranach produira quelques unes de ses œuvres les plus vigoureuses. C'est l'époque de sa pleine maturité. Il apprend à simplifier ses compositions, à concentrer l'intérêt. Mais déjà ses figures deviennent déplaisantes par leur maniérisme, leur expression stéréotypée, leurs proportions démesurément allongées. Il perd la faculté de se renouveler.



Phot. Stoedner, Berlin.

Fig. 1.
Lucas Cranach. — La Vierge et l'Enfant.
Cathédrale de Breslau

Parmi les tableaux qui ont été peints entièrement de sa main, il faut citer en première ligne les deux beaux portraits en pied du musée de Dresde, qui représentent le duc Henri le Pieux et sa femme Catherine de Mecklembourg (1514). Le duc, imberbe, porte un riche pourpoint à crevés; il fait le geste de tirer son épée. La duchesse, vêtue d'un somptueux vêtement de brocart rouge et or et coiffée d'une petite toque à aigrette, croise ses mains cerclées de bagues. Ce sont d'excellents portraits, d'un coloris brillant et de très fière allure.

La renommée de Cranach s'étendait déjà à cette époque au delà de l'électorat de Saxe : car l'empereur Maximilien le chargea, en 1515, de décorer, avec les meilleurs artistes allemands du temps, les marges de son fameux Livre d'heures[1]. Dans les huit feuillets conservés à la bibliothèque de Munich, il s'efforce de rivaliser avec Dürer et Baldung Grien ; les lièvres, les chevreuils, les cerfs entrechoquant leurs ramures, qu'il a dessinés à l'encre de couleur sur les marges du parchemin, justifient sa grande réputation d'animalier.

Les grands retables des églises de Neustadt, de Worlitz, de Torgau, l'autel portatif de l'église de Grimma (1519), consacré à la légende de saint Nicolas, ne sont que des œuvres d'atelier, comme le retable que Frédéric le Sage et Jean le Constant lui commandent en 1518 pour l'église Sainte-Marie de Zwickau. Les œuvres de moindre format, telles que le *Christ en croix* de la collection Wesendonck, à Berlin, et le *Christ à la colonne* du musée de Dresde (1515), sont plus originales et plus éloquentes. Le *Mourant* du musée de Leipzig, simple épitaphe commémorative commandée par le Dr. Heinrich Schmidburg en mémoire de son père, est un curieux commentaire de l'*Ars moriendi* du moyen âge : les anges et les diables se disputent l'âme du moribond, tandis que ses héritiers se disputent son avoir et fourragent sans vergogne dans ses coffres : le prêtre qui présente un crucifix, le notaire qui rédige le testament, le médecin qui examine une fiole d'urine, forment autour du mourant, tout nu dans son lit, un trio humoristique.

Trois œuvres capitales dominent cette production hâtive et surabondante : *la Madone* exquise de la cathédrale de Breslau (fig. 1), *l'Adoration des mages* de l'église Saint-Wenceslas, à Naumburg, et la seconde version du *Mariage de sainte Catherine*, à la galerie de Worlitz (1516, fig. 3) : la peinture religieuse de Cranach atteint ici son apogée.

A partir de 1520, son talent cesse de progresser, voire même de se renouveler. Absorbé par des occupations multiples, il fait exécuter par ses fils ou ses apprentis les commandes des princes ou des chapitres d'églises, et les tableaux de sa main deviennent de plus en plus rares. La réputation de son atelier est très grande dans l'Europe entière. En 1538, nous voyons

1. Cf. K. Giehlow, *Kaiser Maximilians Gebetbuch*. Munich, 1908.







FIG. 2. — LUCAS CRANACH. — LA PARENTÉ DE LA VIERGE (1509)

Francfort, Musée Staedel

le Sénat de Hambourg accorder un subside à Franz Timmermann pour prendre des leçons de Cranach : il est le peintre favori des électeurs saxons et du cardinal Albert de Brandebourg. Il devient, en outre, par suite de ses



Phot. Stoedtner Berlin.

Fig. 3.

Lucas Cranach. — Le Mariage mystique de sainte Catherine (1516).

Woerlitz, Gotisches Haus

relations avec Luther et avec les réformateurs de Wittenberg, le peintre attitré de la Réforme ; son officine répand dans toute l'Allemagne du nord l'imagerie protestante. Tandis que sa période de maturité n'est représentée que par une vingtaine de tableaux, nous possédons plusieurs centaines de

tableaux de cette dernière période. Cranach prend l'habitude de produire vite, pour satisfaire sa clientèle toujours plus nombreuse : ce *Luca fa presto* de la peinture allemande s'efforce de mériter l'éloge équivoque que lui décernait en 1508 son ami l'humaniste Christophe Scheurl, lorsqu'il le qualifiait de *pictor celerrimus*[1].



Fig. 4.
Attribué a Lucas Cranach. — Sibylle de Clèves.
Musée de Reims.

Dans cette œuvre énorme et inégale, la variété des sujets est extrême : portraits, scènes mythologiques, sujets religieux, tous les genres y sont représentés. Les portraits de Cranach ne valent pas, au point de vue de la précision du dessin, de la délicatesse du modelé ou de l'éclat du coloris, les chefs-d'œuvre d'Holbein, d'Amberger ou de Barthel Bruyn ; cependant ses silhouettes sont souvent vivantes et expressives. Le portrait a toujours été, d'ailleurs, le triomphe et le salut de l'art germanique, plus soucieux d'expression que de beauté, et il est à remarquer que toutes les écoles provinciales de la Renaissance allemande : l'école colonaise avec

1. Christoph Scheurl, *Libellus de laudibus Germaniæ*, Leipzig, 1508



Lucas Cranach. — Portrait d'homme.

Musée de Schwerin.

B. Bruyn, l'école franconienne avec Dürer, Pencz et les frères Beham, l'école souabe avec Holbein et Amberger, finissent également par le portrait. Les œuvres les plus remarquables de Cranach dans ce genre sont : l'effigie célèbre de Luther déguisé en Junker Jörg, à la bibliothèque de la ville de Leipzig (1521) ; un portrait de jeune homme, au musée de Schwerin (1521, pl. ci-contre) ; le portrait d'un gentilhomme, au musée d'Heidelberg (1526) ; le portrait de Sibylle de Clèves, femme de Jean-Frédéric le Magnanime, à Saint-Pétersbourg (1526) ; le masque saisissant du vieux Dr Jean Scheuring, au musée de Bruxelles (1529) ; enfin, son vigoureux portrait par lui-même, aux Offices, à Florence (1550)[1].

Mais Cranach n'est portraitiste qu'en seconde ligne. Les œuvres que son nom évoque immédiatement sont les petites scènes mythologiques où il s'efforce naïvement de traduire les conceptions de ses amis les humanistes, et les tableaux religieux qui témoignent de ses ardentes sympathies pour la personne de Luther et la cause de la Réforme.

Les sujets mythologiques ne sont pour lui, il faut bien le dire, qu'un prétexte à étaler des nudités. Cette prédilection pour le nu est un des caractères les plus singuliers de son œuvre ; car chez les autres peintres de la Renaissance allemande, Dürer ou Holbein, par exemple, le nu est tout à fait exceptionnel. Les thèmes que Cranach emprunte à l'arsenal des humanistes sont innombrables ; il professe, comme presque tous les artistes du XVIe siècle, un goût immodéré pour l'antiquaille. C'est tantôt une *Nymphe* qui sommeille au bord d'une source (collection Schubart, Cassel, Leipzig, Besançon[2]) ; tantôt *Vénus* et le petit Amour voleur de miel qui, comme dans la jolie chanson anacréontique de Ronsard, se plaint à sa mère d'avoir été piqué cruellement par les « avettes » (Pétersbourg, Berlin) ; tantôt *le Jugement de Pâris*, où l'on voit les trois déesses nues comparaître devant un singulier berger qui porte la barbe en éventail des électeurs de Saxe (Carlsruhe). A défaut de sujets mythologiques, Cranach va chercher dans la Bible et dans l'histoire romaine

1. Le portrait du Dr Scheuring a été reproduit dans la *Revue*, t. XVIII, p. 461 ; celui de Cranach par lui-même, dans le précédent article, p. 273. Le musée de Reims possède une quinzaine de portraits, légèrement coloriés à l'huile, qui représentent des membres de la famille des électeurs de Saxe, et sont attribués à Lucas Cranach. Nous reproduisons (fig. 4) celui de Sibylle de Clèves. Cf. L. Réau, *l'Art allemand dans les musées français* (*Monatschrift für Kunstwissenschaft*, 1908).

2. La *Nymphe* du musée de Besançon provient de la collection Jean Gigoux : c'est le meilleur tableau de Cranach qui soit en France (fig. 5).

tous les sujets qui peuvent justifier le nu : c'est ainsi qu'on trouve dans son œuvre de nombreux exemplaires d'*Adam et Ève* (Vienne, Dresde, Berlin), de *David et Bethsabée*, de *Samson et Dalila* (Augsbourg), de *Judith* (Gotha), de *Lucrèce* (Dresde), etc. Ou bien, il recourt à des allégories pédantesques et subtiles : *la Charité* (Bruxelles), *les Effets de la jalousie* (Weimar). Une de ses compositions les plus amusantes est *la Fontaine de Jouvence* (*der Jungbrunnen*) (1546), qui égaie une salle du musée de Berlin : de vieilles heaumières toutes décrépites arrivent au bord de la fontaine de Vénus, qui en charrette, qui en litière, et se dépêchent de se déshabiller pour plonger dans la fontaine miraculeuse leurs seins flasques et leurs membres goutteux : à peine s'y sont-elles plongées qu'on les voit sortir toutes gaillardes de ce bain de jeunesse : les sorcières poussives se muent progressivement en appétissantes donzelles que de jeunes seigneurs emmènent galamment sous des tentes pour « faire collation » (pl. p. 345).

Mais si la variété des sujets est inépuisable, l'uniformité des types est affligeante. Sous des masques différents, c'est toujours la même actrice qui entre en scène. Vénus est caractérisée par la présence d'un petit Amour, Lucrèce s'enfonce un poignard dans le sein, en levant vers le ciel des yeux humides ; Judith a pour attribut une tête coupée ; abstraction faite de ces accessoires, ces héroïnes se ressemblent toutes comme des sœurs.

On a dit que les Allemands de la Renaissance étaient, plus encore que les Flamands, incapables de dessiner des figures nues. Cranach, qui a beaucoup aimé le nu, ne fait pas exception à cette règle : il n'a sans doute jamais étudié le modèle vivant. Ses nudités sont d'un comique si irrésistible qu'elles n'ont plus rien de sensuel ou de grivois. On ne peut s'empêcher de sourire de cet érotisme innocent et un peu sournois, qui met le nu sous le couvert de la Bible ou de l'histoire romaine : les femmes ont l'air de poupées en ivoire, et les hommes de figures en pain d'épice. Comme dans les miniatures du moyen âge, Adam se distingue par son épiderme de couleur brique, Ève par la blancheur de sa peau : de fait, sans ces différences de carnation, ils seraient presque interchangeables. Qu'ils s'appellent Hercule ou Pâris, les hommes ont presque toujours la face large et le collier de barbe des électeurs de Saxe. Les types

féminins sont encore plus singuliers. La femme de Cranach est une petite créature au corps grêle, au ventre proéminent, aux seins menus et placés haut; elle a une tête ronde de poupée; le front est bombé, le menton petit et saillant, les longs yeux bridés et relevés vers les tempes clignotent, comme les yeux obliques des geishas japonaises. Cranach aime à parer ces naïves figurines de voiles de gaze transparente, d'un collier d'or qui

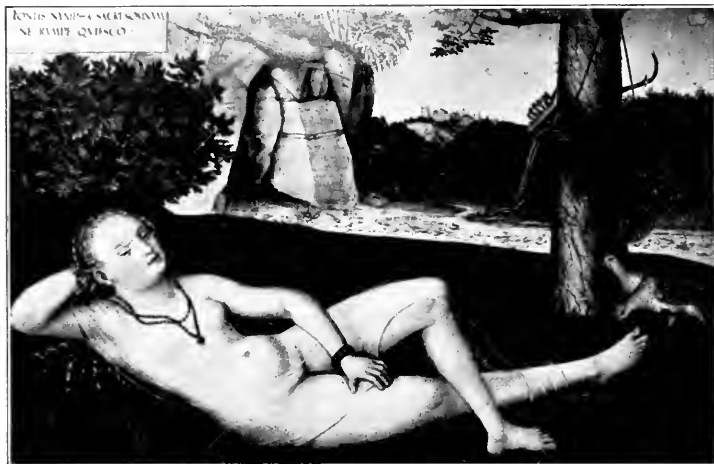


Fig. 5. — Lucas Cranach. — Nymphe.
Musée de Besançon.

descend entre leurs petits seins, et d'une barrette en velours rouge qui ressemble plaisamment à un chapeau de cardinal. Cette gaze diaphane, ce collier, cette barrette cardinalice sont tout leur costume.

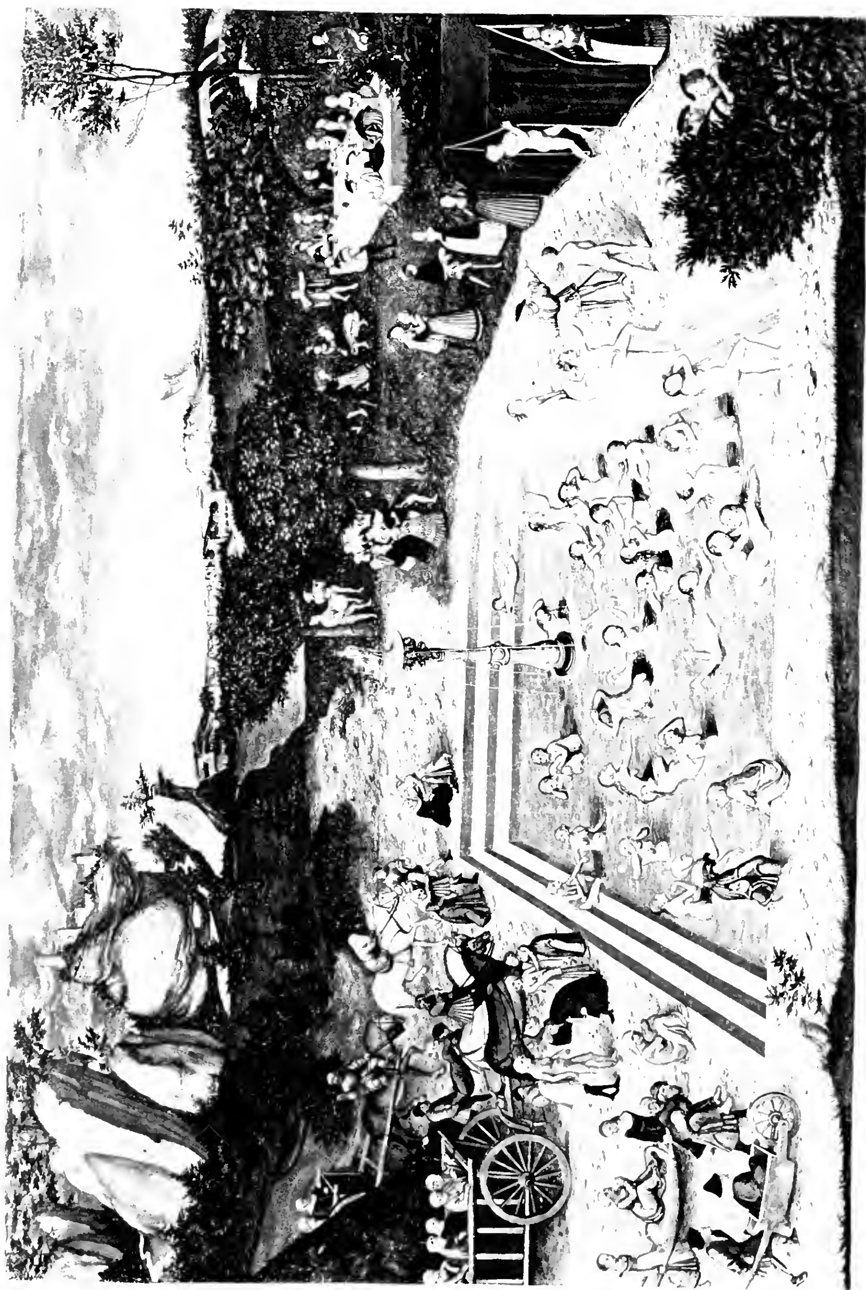
M. S. Reinach a émis l'hypothèse que ce type féminin avait été emprunté par Cranach à la sculpture en bois, qui l'a reçu elle-même des ivoiriers français du XIVe siècle. Cette filiation est fort possible, car la technique du bois sculpté et gravé a exercé sur la peinture allemande une influence qu'on ne saurait exagérer. L'apparence ligneuse, grossièrement équarrie, des figures de Cranach, s'explique très bien dans cette hypo-

thèse. Mais je serais plutôt tenté d'y voir un emprunt aux miniaturistes de la fin du XV[e] siècle, qui ont fortement agi sur la conception du paysage et de la figure dans les œuvres de Cranach. Il semble qu'on n'insiste pas suffisamment sur cette influence des miniaturistes de la région danubienne dans l'œuvre de petits maîtres comme Altdorfer ou Cranach : on veut à tout prix les rattacher à Dürer. En réalité, l'empreinte que les miniaturistes danubiens ont laissée dans l'œuvre de Cranach a été beaucoup plus profonde que l'influence passagère de Dürer, des Vénitiens et des Flamands.

Cette mythologie bourgeoise de peintre-apothicaire, endoctriné par un maître d'école, est presque aussi comique que l'Olympe caricaturé par Daumier. Cranach s'efforce naïvement de peindre de gracieuses déesses : mais il les peint comme un rustre, chez qui l'élégance dégénère en affectation et la coquetterie en minauderie : ses déesses sont de petites soubrettes déshabillées, qui ne savent pas porter le nu.

Arrivé à la fin de sa vie, le bon Cranach se fait ermite. Il répudie les sujets mythologiques, dont le paganisme peu décent pouvait offusquer les âmes pieuses, pour se consacrer tout entier à la peinture religieuse. Le temps n'est plus où il peignait les sujets religieux comme des tableaux de genre, et où il représentait le cardinal Albert de Brandebourg costumé en saint Jérôme, avec le lion de la *Légende dorée*, ramenant l'âne du couvent, volé par les caravaniers. Le voici qui prétend maintenant collaborer à la Réforme et qui multiplie les tableaux édifiants et didactiques : *Christ et les petits enfants* (Naumburg, fig. 6), *Christ et la femme adultère* (Munich, Pest), *l'Homme de douleur* (Meissen), etc. Cette propagande par l'image porte des traces évidentes de sénilité : le dessin est sec, le coloris brutal. Il y a loin de cette imagerie protestante qui tourne souvent au rébus, à *la Madone* de Breslau ou au *Mariage de sainte Catherine* de Worlitz. Quand on qualifie Cranach de peintre de la Réforme, on oublie trop que c'est à l'époque où il était catholique qu'il a peint ses meilleurs tableaux religieux.

En mettant en lumière les œuvres de jeunesse de Cranach, ou du moins ses premières œuvres connues, en faisant le départ entre les œuvres originales et les répliques d'atelier, la critique nous a permis de nous faire une idée plus juste du maître de Wittenberg. Il est certain qu'on lui



faisait tort en le jugeant exclusivement sur les Vénus minaudières et sur la camelote artistique de ses dernières années.

Malgré cette réhabilitation partielle, Cranach n'en reste pas moins un peintre de second rang : il n'est pas comparable aux grands protagonistes de la Renaissance allemande, à Dürer, à Holbein, ou encore à Grünewald, génie méconnu dont il a jusqu'à présent usurpé la place. Comme le dit



Phot. Stoedtner, Berlin

Fig. 6. — Lucas Cranach. — Christ et les petits enfants.
Naumburg, église Saint-Wenceslas.

justement M. W. von Seidlitz, si Grünewald doit être placé au tout premier rang, c'est non seulement à cause des visions extraordinaires qu'il sut rendre palpables, mais surtout parce qu'il était vraiment *peintre*, à un plus haut degré que Dürer et Holbein même. Cranach n'a ni cette fougue d'imagination, ni ces dons de grand coloriste. Son imagination est courte et vulgaire, son dessin mou, son coloris brutal et inharmonieux : il ignore les artifices du clair obscur et de la perspective aérienne.

On a dit qu'il était le peintre des réformateurs, et il ne nous a pas laissé

de ses amis, Luther et Melanchton, un seul portrait définitif. Il n'a jamais senti profondément les sujets bibliques, et ses grands tableaux d'autel ne sont que des dissertations pédantesques. Ses figures nues sont effroyablement creuses quand il les amplifie, ou contournées quand il les enferme dans un petit cadre : elles ont toutes l'air d'avoir été coulées dans le même moule.

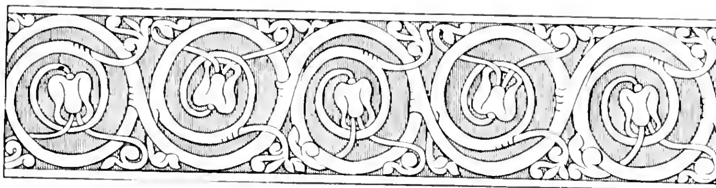
Son véritable domaine est le tableau de genre. Il est excellent toutes les fois qu'il ne se guinde pas aux grands sujets allégoriques et bibliques. Il faut reconnaître, en outre, qu'il a eu le vif sentiment du paysage allemand, de la forêt allemande. Ses paysages franconiens manquent d'atmosphère, mais ils ont une fraîcheur de source, ils dégagent une odeur de résine qui les apparente aux délicieux paysages sylvestres des autres petits maîtres allemands : Albrecht Altdorfer, Moritz von Schwind, Karl Spitzweg[1], Hans Thoma.

Cranach restera, malgré le peu d'envergure de son talent, un des représentants les plus typiques de la Renaissance allemande, qui suscite, à la différence de la Renaissance italienne ou française, un art essentiellement populaire et bourgeois. La peinture de Cranach n'a rien d'aristocratique ; l'art est pour lui un métier, qu'il exerce en bon artisan. Malgré ses relations avec les humanistes, ses voyages en Autriche et aux Pays-Bas, il a toujours gardé un fonds de rusticité, et il s'est montré réfractaire à l'italianisme. On l'a surnommé le Hans Sachs de la peinture, et, de fait, il y a plus d'une ressemblance entre le peintre-apothicaire de Wittenberg et le cordonnier-poète de Nuremberg.

Cette conformité avec l'idéal allemand explique sa popularité persistante et le rayonnement de son influence dans tous les pays protestants : la Saxe, le Brandebourg, la Prusse, la Silésie, regorgent d'œuvres de son école. Il a réussi à faire complètement oublier la vieille école saxonne et thuringienne qui l'avait précédé, et à se faire passer, aux yeux de la postérité, pour le fondateur de l'école saxonne, pour le premier apôtre de la Renaissance dans l'Allemagne « transelbienne ».

LOUIS RÉAU.

1. Spitzweg avait été également apothicaire avant de devenir peintre, et ses idylles bourgeoises, d'une exécution très grasse et très savoureuse, rappellent celles de Cranach.



LES SALONS DE 1909

LA PEINTURE

I

On raconte qu'à la vue de nombreux présages de la prochaine révolution romantique, David quitta mélancoliquement le Salon de 1808, tel un vieux Charlemagne apercevant au loin, sur la mer, les premières barques des pirates normands... Le classique français ne pouvait prévoir que, cent ans plus tard, l'idéal qu'il avait toujours invoqué sans l'atteindre refleurirait sur tant de ruines, plus hellénique que jamais.

> Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours ;
> Le temps va ramener l'ordre des anciens jours.
> Le temple a tressailli d'un souffle prophétique...

Le pauvre Gérard de Nerval, dont le centenaire fut oublié par l'an passé, vit plus clair, en pleine mêlée des théories caduques et des efforts défunts. A tous nos regrets de l'idéal antique, à toutes nos inquiétudes sur l'avenir de l'art lui-même, en une société positive, le premier des Salons de 1909 répond sans emphase en montrant seulement trois diptyques virgiliens destinés à la Faculté de Droit ; de ses 1186 peintures et de ses 593 dessins sans imprévu, la XIXe année de la Société Nationale ne sauverait que ces trois panneaux, qu'elle inscrirait une date au début d'un siècle incertain : l'année qui a produit cela comptera, car cela suffit ; et

M. René Ménard prouve la survie du rêve ancien qui nous est cher, en fixant sur la toile la réverbération puissante d'un soleil lointain.

Au printemps de 1909, voici *l'Age d'or*, dans le mystère de l'heure où luit l'azur d'une eau calme : un éphèbe, debout, tient un cheval descendu d'une frise de Phidias ; un autre, assis, joue de la double flûte : la gymnastique et la musique, à l'origine de la civilisation qui façonnera notre âme occidentale ; et, près de l'étang bleu, songe une muse méditative. — Au centre, un *Rêve antique :* deux jeunes survivantes des Panathénées dialoguent encore sur les chapiteaux épars ; et le grand soir nuageux qui plane sur les ruines du temple ou les rochers du golfe bleuit les plis étroits de leur péplos doré ; dans la triste verdure, une autre vierge a préféré la solitude. — *La Vie pastorale*, enfin : la traite des vaches blondes ; et, plus loin, sous la nuée d'orage qui menace les bois, le berger fort et nu touche énergiquement son troupeau roux comme le feuillage du soir.

Point d'autre sujet ; mais le plus noble sentiment de l'antique, et l'idée la mieux renouvelée que notre race, inéluctablement latine, s'est faite des temps merveilleux d'après ses maîtres, les poètes grecs. Depuis Nicolas Poussin jusqu'à Puvis de Chavannes, le bois sacré fut notre asile ; et, sans commettre la double erreur de répéter la cadence de l'un ou de continuer la pâleur de l'autre, un peintre lettré retourne à cette mystérieuse patrie de nos plus hautes pensées. Pour évoquer une Grèce crépusculaire et décorative, M. René Ménard n'avait qu'à se souvenir de lui-même, à résumer son œuvre antérieure en l'amplifiant : cette œuvre, agrandie maintenant, pourrait s'appeler aussi *les Rêveries d'un païen mystique ;* et comme elle plairait à Louis Ménard, son vieux parent, dont les traits survivent au Luxembourg ! Elle lui parlerait comme elle parle à ceux qui croient encore à la lumière d'Athènes, à la tristesse de Sparte, après avoir prié sur l'Acropole ou dormi sur la pierre blanche. Au bout rocheux du promontoire, le souvenir du poète a corrigé l'oubli du pâtre ; et le peintre, à son tour, vivifie le paysage historique en réconciliant les deux forces souveraines qui passèrent trop longtemps pour ennemies : la nature et la Grèce. L'évocateur de *l'Age d'or* est classique en même temps que moderne : classique par la forme, moderne par le rayon qui l'enveloppe. Il rajeunit la permanence de l'idéal ; et regardons à deux fois avant d'incriminer la rousseur de ses ombrages ou la fermeté de ses arabesques.



RENÉ MÉNARD. — RÊVE ANTIQUE.

Panneau décoratif pour la Faculté de Droit de Paris

L'art connaît peu de jugements définitifs : tant qu'une peinture décorative n'est pas en place, aucune appréciation technique n'est possible; et comment savoir *a priori* si le décorateur a procédé par similitude ou contraste, et quel est l'accord intentionnel d'une peinture claire ou vigoureuse avec son cadre de pierre blême ou de sombre boiserie? Le salonnier constate seulement qu'au plein soir profond de M. René Ménard, s'oppose aimablement le plein air superficiel de M. Besnard : antithèse pleine de sympathie, puisqu'elle affirme, de part et d'autre, une victorieuse résurrection de l'antique!

Sans nous satisfaire pleinement, en 1907, le décorateur de la coupole du Petit-Palais opposait déjà l'opulence de *la Matière* à la grisaille de *la Pensée;* en attendant *la Mystique*, voici *la Plastique*, adroitement symbolisée par le choix de la Beauté pour elle-même : encore un jugement de Pâris, et pourquoi pas? Le sujet est d'autant plus heureux qu'il n'est pas nouveau : tendre instinctivement la pomme d'or à la Beauté, reine de la vie qui passe et de l'art qui dure, n'est-ce pas, après tant d'incertitudes récentes, le seul geste éternel? Venant d'un audacieux, la sage leçon n'en a que plus de saveur. Et ne dites point que le coloriste devient ou redevient classique : il n'a jamais cessé de l'être, à travers tous les jeux les plus inquiétants des reflets. Plutôt rousse que blonde, et plus pâle que blanche, revoici donc Vénus victorieuse, droite et nue au seuil nuageux de l'Olympe : elle écarte d'une main son voile incarnat qui traîne sur la roche verte; dans une vapeur mauve, revoici la Minerve casquée que Prud'hon rêvait d'exalter au plafond du Muséum des Arts et que Delacroix encadra dans l'or de la galerie d'Apollon; Junon, dédaigneuse et dédaignée, se retourne vers son puissant maître, et Pégase n'est pas oublié par un peintre improvisé philosophe, au pinceau facile, mais brillamment français.

Entre les deux œuvres capitales de l'année, la décoration pâlit, malgré *l'Essor* toujours immense et courageux de M. Auburtin, malgré le charme plus discret du poète Osbert ou de l'archaïque Maurice Denis, virginal évocateur du *Magnificat;* elle se fait miniature avec M. Boutet de Monvel, compagnon de *Jeanne d'Arc;* voudrait s'égaler aux plus impalpables musiques avec M. Lévy-Dhurmer, avant de s'éteindre avec M. Rosset-Granger. Et s'il faut retenir le style des *Couronnes* distribuées par la

muse toujours sévèrement brune de M. Agache, il vaut mieux taire la prétentieuse *Éducation* de M. Rixens... Plaignons le mur inconnu qui recevra pareille leçon.

La réalité du costume moderne n'a pas encore partout banni l'idéale draperie; mais la résurrection de l'antique, c'est la revanche du nu : revanche qui n'est pas moins significative! Une joyeuse clarté prend une forme saine : et n'est-ce pas M. Roll intitulant *Panneau décoratif*, sans plus, une fraîche théorie de jeunes baigneuses roses, parmi les fleurs écarlates de la berge? Une draperie jaune, un chat noir, complètent gaiement l'harmonie; et la douceur des chairs brille sur un fond de nuées fantaisistes : en grandissant une de ses *Journées d'été*, le maître-peintre des *Joies de la Vie* n'a d'autre intention que d'égayer les yeux; portraitiste ou symboliste, il les réconforte encore avec sa *Jeune République* drapée de rouge et que l'historien de l'art français doit comparer avec celle que Gros peignit en l'an II : plus de hache menaçante ni de faisceaux romains! Une riante santé, pour tout idéal. L'avenir s'éclaircira, s'il faut en croire cette jeune Muse robuste au bonnet phrygien... Les poètes seuls, s'il en reste, regretteront le bois sacré, dans l'air du soir. Avant d'obéir à sa propre inspiration, M. Marcel Roll cultive, avec talent, le jardin paternel : c'est un jardin vaporeux, où la vie sent bon.

Ne faut-il pas réfléchir, au contraire, afin de se rappeler que M. Charles Cottet fut l'élève de M. Roll? En sa chaude atmosphère, absorbé sans doute par un grand ouvrage, ce chercheur nous présente seulement quelques nus : des nus enveloppés, expressifs dans leur crépuscule, et presque douloureux dans la vérité d'un intérieur deviné : du nu tragique à l'heure du sommeil commenté par la *Sagesse* de Verlaine; du nu virginal et matinal dans un boudoir sans luxe; du nu plantureux dans la pénombre qu'aurait aimée Courbet; avec moins de couleur que de pâte, l'artiste a préféré la belle peinture aux belles formes; il a voulu, pourtant, s'adoucir, réservant ses meilleures violences aux esquisses, anciennes d'ailleurs, d'un Orient noir ou du *Cabaret breton*. La forme est une mélodie muette : comme la musique sans paroles, elle a sa physionomie particulière ou son expression, qui parle aux yeux, un rythme, une tonalité, qui disent quelque chose; et le poète a raison de se demander « si cette volupté n'est pas une pensée » : témoin le nu chaste et charmant, déshabillé sans impudeur par M. Armand

Berton, dont l'intimité, trop discrète pour être célèbre, est supérieure à tant d'ambitieuses mythologies! En chantant la chair de la femme, argile



RAYMOND WOOG. — MÈRE ET ENFANT.

idéale et fleur merveilleuse, le poète d'Ève ajoutait superbement que l'âme entière est subjuguée par la forme,

> Et qu'on ne peut, à l'heure où les sens sont en feu,
> Étreindre la beauté sans croire embrasser Dieu !

Cette sonate *appassionata*, que la poésie note mystérieusement en

l'honneur de la « sainte nudité », demeure interdite à la matérialité des arts plastiques ; et le *Groupe païen* de M. Caro-Delvaille n'est qu'une « étude de nus ». Il serait fâcheux que sa correction même inspirât la malignité du visiteur plus gaulois que le poète : car la figure de cette grande jeune femme brune au front bas est l'une des plus loyalement construites par un peintre qui se défie désormais de sa facilité. Son portrait de *Mme Simone* est classique, et non pas seulement parce qu'il accoude une actrice en renom sur un lit Premier Empire et qu'il la drape harmonieusement d'étoffes rares aux tons de feuilles mortes, où des violettes s'assombrissent sur la gorge nue ; mais un regard d'artiste a patiemment interrogé cette physionomie d'apparente indifférence et de nervosité contenue, qui caractérise la femme contemporaine prenant conscience de son pouvoir et de son instinct.

Plus intellectuel que passionné, ce portrait d'actrice attire la foule, parce qu'il est un symbole involontaire du temps : échapper à son décor, à son entourage, à soi-même, n'est-ce pas le premier vœu de l'âme moderne, qui respire malaisément notre atmosphère de pétrole ? De là, l'omnipotence du théâtre ; on la retrouve ici, dans la peinture décorative. Comédie et fantaisie n'en sont pas absentes ; et deux talents très opposés se partagent la scène : M. Aman-Jean, M. Gaston La Touche. Avec son adresse coutumière de « tapissier », comme eût dit Chardin, M. Guillaume Dubufe, le décorateur du *Départ*, les a réunis dans une même salle. On les surprend épris, tous deux, de l'automne : l'un, pour le mystère cendreux des crépuscules ; l'autre, pour le bain d'or où se plonge une jolie nuque romanesque.

Médiocre en son *Théâtre de verdure*, sans air, et franchement mauvaise sur un *Pont des Arts* aussi caricatural que symbolique, écrasé par le dôme de Levau, la sensualité de M. La Touche brille à table, aux chandelles, dans une *Scène de carnaval* où le pierrot, pris de vin, chuchote à l'oreille rose de sa voisine ; et son esprit se rattrape avec *la Marchande d'amours* : n'était la silhouette prosaïque du sergent de ville parmi les énormes cartons des midinettes, le rouge Watteau des jupes nous emporterait au Cours-la-Reine de Manon... Depuis Hamon le néo-grec, l'imagination spirituelle avait boudé la palette française : la revoici dans la chaude atmosphère d'un Paris d'octobre. Avec le poète Aman-Jean, « la Fête



Phot. Mo

P.-A. BESNARD. — LA PLASTIQUE.

Décoration pour la coupole du Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris

chez Thérèse » prend le mode mineur :

Un singe timbalier à cheval sur un chien.

Telle est l'épigraphe de la longue *Comédie* destinée au musée des Arts décoratifs : étant trop vaste, elle paraît vide. Le singe, ici, joue des cymbales, salué très bas par un matamore empanaché ; plus loin, passe un couple triste et masqué ; de suaves indolentes les regardent, les bras au dos ou repliés paresseusement sur le dossier bleui d'un banc ; Verlaine dirait qu'elles n'ont pas l'air de croire à leur bonheur, et ce spectacle dans un fauteuil a l'amertume du rêve. *Le Salut de la divette* a-t-il plus amusé M. Prinet ? Mais la magie du théâtre débute avec l'enfance ; et voyez sa toute-puissance sur ces petits spectateurs rougissant ou trépignant de plaisir, sur ces fillettes figées par l'intérêt d'un drame connu : nous sommes *à Guignol*, avec M. Morisset. La composition psychologique a pour auxiliaire la composition lumineuse qui gravite autour de l'élégante robe bleue d'une jeune mère et du profil d'un gamin penché derrière sa chaise, dans l'air tiède : un rayon de soleil devient l'ordonnateur de la fête, car l'intimiste s'est fait peintre de plein air : et c'était son droit. L'artiste, autant que le poete, est libre de choisir son thème et son heure : la critique ne commence qu'au résultat qu'il obtient. Nos lecteurs savent que le salonnier ne fut pas sans inquiétude sur l'orientation prise, depuis deux ou trois printemps, par le plus loyal des chercheurs : tant il est malaisé de ne porter aucunes lunettes, ni bleues, ni vertes, ni rousses, — Theophile Gautier le savait, — et de rendre ce qu'on a sous les yeux, dans la foule... Et puis, ne sentez-vous pas, dans la formule impressionniste, une sorte de lyrisme vulgaire ou dépravé qui répugne à la muse essentiellement honnête de M. Morisset ? Le sujet même qu'il a choisi nous rassure ; et son ardeur ensoleillée nous promet de blonds lendemains.

Limpide ou profonde, la couleur lumineuse est le triomphe de la palette étrangère. Cette année regrette MM. Zorn et Zuloaga ; mais, en l'absence de M. Gari Melchers, arrêtons-nous devant *le Salon jaune* où Miss Upton, une Américaine éprise, comme lui, de la Hollande, étoile de soleil rosé la jupe bleue d'une jeune fille paisible : « une étude » qui mérite le nom d'œuvre d'art ! Et si le charme féminin semble s'alourdir avec M. Bunny, qui promettait mieux, ou s'embrumer avec M. Lavery, qui décline, il faut

retenir *les Musiciens ambulants* d'un harmoniste inconnu des Parisiens, M. Halford, *le Chapeau bleu* de M. George-William Lambert, et même un *Printemps* virginal de M. Ramos-Martinez. A travers tout ce « déjà vu », quelle joie de découvrir un grain d'inédit !

Depuis dix ans, la lumière a préoccupé l'évolution de nos chercheurs passés maîtres. Transporter au tableau la fraîcheur de l'esquisse et faire œuvre d'art avec un rayon familial, c'est l'effort incessant du plus fier



L. Lhermitte. — Les Chemineaux.

exécutant de notre école rajeunie, M. Lucien Simon : *la Collation* de 1909, c'est encore un *Jour d'été* dans le sémaphore désaffecté de Bénodet : gaiement, les jambes nues dans des sandales, on goûte autour de la nappe crayeuse ; mais, depuis 1906, les trois enfants ont grandi : la jeune fille a l'air d'une jeune femme, si la cadette est toujours espiègle, à contre-jour, dans le reflet de son costume bleu de lin. Cette blanche peinture, selon le mot qu'on prête à Rembrandt, n'est pas faite pour être flairée ; le jour l'inonde, et les peintres disserteront à plaisir sur sa brutalité voulue. Nous voici dans les portraits : non loin de *M. Dauchez*, notaire, en son

intérieur, admirons, sans réserve cette fois, le portrait de *M. Lucien Simon* par lui-même, en son atelier d'hiver, près de la toile retournée : est-ce le recueillement du visage ou la cravate noire sur le corps de chemise, à jour frisant ? Le regard évoque, sans vaine comparaison, le portrait de Fantin-Latour, honneur du musée de Grenoble, sa ville natale, et que le jury refusait, il y a juste cinquante ans... Depuis un demi-siècle, le sentiment de l'art, au moins, a fait un progrès.

Comme MM. Jeanniot, Weerts et Lucien Simon, mais avec moins de bonheur magistral que ce dernier, M. Jacques Blanche a peint son portrait. Sa splendide esquisse, on ne peut plus britannique à tous égards, d'un *Portrait de Sir* A. N. *B*., avec son air de diplomate et sa robe de chambre pourprée, démontre au vif la difficulté de maintenir, sur une toile fatiguée, la fleur vivante du premier jet : au point de vue strictement « peintre », un pareil bouquet de savants frottis est peut-être le plus savoureux morceau du premier Salon de 1909; et, sous sa coloration primesautière, le dessin de la tête pâle est plein de pensée. Le portraitiste, remarquable déjà, de *Thomas Hardy* n'a jamais fait mieux. Que cette esquisse de musée nous rende aussitôt sévère pour M. Rondel qui trahit, par sa froideur de photographe, l'intellectualité d'hier et d'aujourd'hui de *M. Maurice Barrès* ou l'esprit de *M. Jean Béraud*, c'est justice; mais estimons les patients portraits du penseur *Edouard Rod*, par M. Biéler, et du poète *Emile Hinzelin*, par M. Friant. Par ce temps de réalisme expéditif et d'incorrection prétentieuse, la conscience mérite autant d'égards que la verve.

Un portrait peint son auteur autant que son modèle; et, depuis M. Carolus-Duran, portraitiste de son ami *Mariani*, vieillard robuste et souriant, et de la blonde *M*[me] *E. de S*..., en toilette de bal, jusqu'à M. Raymond Woog, interprète de la désinvolture aristocratique ou d'une élégante *Maternité* dans l'atelier dallé de marbre, le brio des coloristes n'est-t-il pas une part de nos plus sûres traditions ? Il y a, chez l'un et l'autre, à travers tant d'années, cette passion de la couleur qui n'a presque jamais fait défaut au portrait français. Quel dommage, au contraire, que le goût de l'Italien Boldini reste si peu digne de ses noirs étonnants ! Et ne faudrait-il pas la blonde maestria d'un Reynolds pour préserver contre la mode éphémère la dame au manchon démesuré de M. Wagemans ? Loin de tout panache

exotique. M. Guignet s'isole dans le silence de sa demi-teinte et retrouve, devant les traits irréguliers de *Mme Gustave Kahn*, ses plus fines qualités



ROLL. — FRAGMENT D'UN PANNEAU DÉCORATIF.

d'observateur de l'enfance : il faut placer dans son atmosphère sans éclat *la Convalescente* de M. Loap, plus décolorée que l'exquise petite *Musi-*

cienne en velours noir de M. Lomont : sur l'échancrure de la sombre étoffe, une nuque étincelante de rousse luit comme une goutte de lait. Dans une gamme plus argentine, le même recueillement désigne un gracieux profil de *Mme la princesse d'A...*, assise familièrement sous un jour gris : la droiture de l'auteur nous est depuis longtemps connue, et ce



A. Stengelin. — Soleil levant (Hollande)

portrait de M. Delachaux ne détonne pas au milieu de ses intérieurs tendrement animés.

Si l'occasion s'offrait plus impérieusement d'ajouter un chapitre à l'histoire du paysage, le portrait de la nature nous proposerait la même antithèse entre la couleur et la grisaille, entre l'eurythmie de la ligne et l'enchantement du ton. Dans le cadre ardent des blés mûrs, avec ses *Dentellières* ensoleillées ou ses pâles *Chemineaux*, moins désespérés, pourtant, que ceux de M. Jacques Baugnies, M. Lhermitte reste le maître de la vie

rustique : ici, des figures, cordiales ou résignées, humanisent la solitude



Carolus-Duran. — Portrait de Mme E. de S...

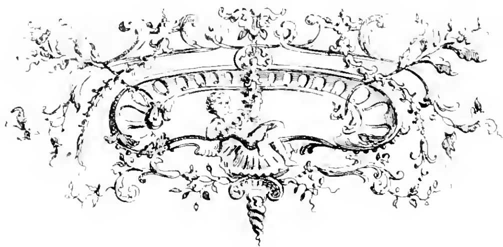
champêtre et l'humble intérieur traversé par un chaud rayon : de la fenêtre ouverte, monte la réconfortante senteur de la terre féconde. C'est le

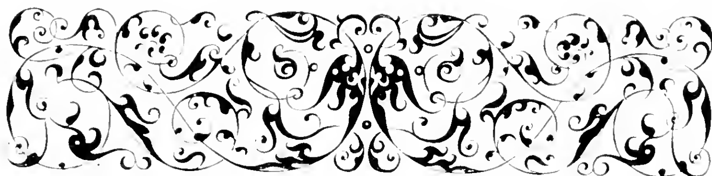
« paysage historique » abandonnant son grand passé pour les douleurs ou les joies de la vie.

Il faudrait plus longuement respirer les mélancoliques jardins d'Espagne ou de Majorque, chers à M. Rusiñol, discuter les nocturnes de M. Le Sidaner, définir *le Soir au fond du pré*, de M. Bellery-Desfontaines, ou *les Pins au bord de l'eau*, de M. Dauchez, suivre les nuages en Bretagne, avec la délicatesse de M. Ulmann, en Hollande, à l'aube ou sous l'averse, avec la loyauté de M. Stengelin, traverser la province française avec M. Hochard, sévère ou narquois ; il faudrait, d'abord, mettre en belle évidence le paysage le plus respirable, un matin d'octobre, aux fraîcheurs de pourpre et d'or vert, de M. Claus, avant de retrouver les conseils muets de la forme en pénétrant dans la salle réservée aux dessins de M. Dagnan-Bouveret : le portraitiste réfléchi de la *Comtesse Grote* ou d'une *Danseuse espagnole* a le respect de la ligne, la patience du contour, la passion du calme, le goût de l'arrangement jusqu'à la ténuité, de la distinction jusqu'à l'aristocratie, qu'il crayonne un profil d'apôtre, une sanguine mondaine, ou les roses d'un visage dans un pastel en deuil : toutes qualités qui paraîtront rétrospectives aux jeunes exaspérés qui se grisent d'incohérence ou de synthèse et, surtout, de mots : il est tellement plus facile de pérorer que de tenir un crayon ! Qualités salutaires pourtant, plus que jamais, et qui s'accordent sans âpreté réactionnaire avec ce renouveau de nos plus saines rêveries où s'attarde heureusement un reflet de l'âge d'or.

RAYMOND BOUYER

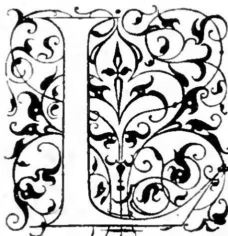
(A suivre.)





QUELQUES ENRICHISSEMENTS RÉCENTS

DU CABINET DES ESTAMPES



Le dernier rapport de M. Henry Marcel sur la Bibliothèque nationale (*Journal officiel* du 23 mars 1909) mentionne plusieurs dons importants faits en 1908 au Cabinet des estampes.

L'un des plus intéressants est dû à la généreuse initiative du Comité des expositions de la Bibliothèque, auxquelles le Cabinet des estampes a participé de son mieux. Notre collection nationale s'est ainsi enrichie de pièces rares, qui permettent d'ajouter quelques lignes à l'histoire de la gravure.

La première est une gravure sur bois française, exécutée au début du XVIe siècle et collée dans le couvercle d'un coffret de voyage (fig. 1). Elle représente un grand monogramme, formé par le chiffre chrétien I. H. S. et par les lettres A. M. Les caractères se rapprochent en partie des lettres onciales et ils sont enlacés de façon que les jambages extérieurs de l'M encadrent la composition ; le jambage médian constitue l'I du chiffre I. H. S.

Le corps des lettres est rempli de petites vignettes relatives aux scènes de la Passion : Jésus crucifié, sainte Madeleine agenouillée, la Vierge, saint Jean, sainte Véronique, les instruments de la Passion, des têtes de tortionnaires, etc. Aux angles de la planche, on voit les quatre évangélistes avec leurs symboles.

On lit, au bas de la gravure, les vers suivants, xylographiés sur quatre lignes :

Regardez cy ouures tretous les yeulx
Poures pecheurs : tat jeunes cōme uieulx
Plourez, plourez par grand compunccion
. . . . mieulx

Ha pouure peuple voy cy ton amour..
Voy cy Jesus qui triste & dolereulx
Pour trop aimer est mort tu le uoys cy
Trembles tu point de le uoyr si piteulx.

La gravure est signée, à gauche, à côté de la figure de saint Luc : *Jehan Bezart*. Elle nous fournit un nom de graveur inconnu jusqu'ici et M. Émile Picot, qui a bien voulu prendre la peine de l'étudier, pense que ce *Jehan Bezart* peut se rattacher à ses homonymes :

Mathieu Bezart, enlumineur à Paris, cité en 1518 et en 1531.

Martin Bésart, prote de Simon de Colines, cité dès 1538 à Paris, reçu habitant de Genève en octobre 1559.

Claude Bezart ou *Bezoard* (?), dessinateur et graveur à Paris vers 1530, puis à Lyon, vers 1550, et qui peut être le même que Claude Bezart, libraire à Paris, rue Saint-Jacques, en 1571.

La note très détaillée que M. Émile Picot a eu l'extrême amabilité de rédiger sur ces différents Bezart a été jointe au coffret qui renferme la nouvelle acquisition du Cabinet des Estampes.

Les deux autres gravures, dues à la libéralité du Comité des expositions de la Bibliothèque nationale, nous permettent de surprendre un procédé assez curieux. Ce sont deux gravures sur bois du xve siècle, originaires de la haute Allemagne et représentant, l'une sainte Anne et l'autre sainte Hélène (fig. 2). Les deux saintes sont debout devant une draperie soutenue par deux anges.

On constate immédiatement que les deux images ont été tirées sur la même planche de bois gravé. Cette planche porte, dans le haut une encoche correspondant au buste de la figure et ce buste, gravé sur un bloc mobile, peut être facilement changé.

Ces images font un peu penser aux photographies de garnison, dans lesquelles un opérateur astucieux adapte à deux ou trois corps posés dans



FIG. 1. — GRAVURE SUR BOIS FRANÇAISE, SIGNÉE JEHAN BEZART
(COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE).

une attitude martiale toutes les têtes de soldats qui passent devant son objectif. Le graveur du XVe siècle ne nous a laissé — jusqu'à nouvel ordre — que deux variantes de son image, l'une avec le buste de sainte Anne, l'autre avec le buste de sainte Hélène : il se peut qu'il y en ait eu beaucoup plus.

On voit que la planche d'ensemble était bien faite pour l'adaptation d'un bloc mobile, car l'auteur a laissé, autour des points d'insertion, un certain jeu qui élude en partie la difficulté du raccord. La zone blanche qui en résulte se trouve éteinte par le coloriage intense de la gravure, et les



A B

FIG. 2. — GRAVURE SUR BOIS A BLOC MOBILE (ALLEMAGNE, XVe SIÈCLE).
A. Sainte Anne. — B. Sainte Hélène.

lacunes que l'on découvre avec un peu d'attention sont moins choquantes que ne le seraient des traits noirs mal raccordés.

M. Henri Duval, de Liège, a légué au Cabinet des estampes une gravure de Callot, le *Saint François à la double croix de Lorraine*, avant toute lettre, considérée jusqu'à présent comme unique (fig. 3).

M. Meaume, dans son catalogue de Callot (n° 114), dit n'avoir jamais

rencontré cette pièce, qui a été décrite par Gersaint dans le catalogue de la vente Quentin de Lorangère, page 69 (2 mars 1774).

Elle n'a été vue, dit-il, que par Mariette qui s'exprime ainsi :

Saint François d'Assise, en demi figure, portant de la main gauche un livre fermé, et tenant de la droite une croix de Lorraine à deux croisillons. Il a la tête couverte de son capuchon. Cette pièce est du plus fini de Callot : elle est exécutée dans la même manière que la grande Thèse, et a dû être gravée en même temps, c'est-à-dire vers 1625, depuis le retour de Callot en Lorraine. Il la fit sans doute pour quelque religieux capucin. La planche est restée cachée dans quelque monastère : à peine en trouve-t-on des épreuves. C'est une des plus rares de l'œuvre : à l'épreuve que j'ai vue dans l'œuvre de M. de Lorangère, il n'y avait pas le nom de Callot.



Fig. 3. — Jacques Callot.
Saint François à la double croix de Lorraine.

M. Henri Duval a laissé une note disant que l'épreuve léguée par lui au Cabinet des estampes provenait de la collection Quentin de Lorangère.

On n'a pas signalé, jusqu'à présent, d'autre épreuve de ce Callot rarissime, qui fait nécessairement penser au Démocède de La Bruyère : « J'ai, dit cet amateur, une sensible affliction et qui m'obligera de renoncer aux estampes pour le reste de mes jours. J'ai tout Callot, hormis une seule, qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages, au contraire... mais qui m'achèverait Callot. Je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe et je désespère enfin d'y réussir : cela est bien rude. »

Ajoutons que, sous le pseudonyme de Démocède, on a cru reconnaître trois amateurs, l'abbé de Marolles, Roger de Gaignières et le marquis de Beringhen, dont les collections sont entrées successivement au Cabinet des estampes en 1667, 1716 et 1731. Le marquis de Beringhen a laissé un catalogue manuscrit détaillé de son œuvre de Callot ; la plupart des articles sont annotés : telle pièce est à changer contre une meilleure épreuve, telle autre « à rebutter comme non de Callot », telle autre « à déroussir » (ce qui prouve, en passant, que le lavage des gravures n'est point une pratique toute moderne). Cette sollicitude pour l'œuvre de Callot permet de faire un choix parmi les noms que donnent les différentes « clefs » jointes aux Caractères de La Bruyère et elle nous autorise à supposer que c'est bien « M. le Premier » qui a posé pour le portrait de Démocède.

Le Cabinet des estampes ne s'est point enrichi seulement de gravures anciennes ; il a reçu de très belles pièces modernes dans le courant de 1908 : au début de l'année, Mme R. Birnie Philipp, exécutrice testamentaire de Whistler, a complété l'œuvre du maître par le don très généreux de 87 lithographies originales en épreuves de toute beauté. Les œuvres presque complètes de M. Edgar Chahine, les eaux-fortes, très remarquées à l'exposition des Peintres-Graveurs, de MM. Frelaut et Beaufrère, les gravures en couleurs de M. Houdard, ont été libéralement offertes par leurs auteurs, et les cartons des lithographies de MM. Forain et Renoir se sont enrichis de fort belles épreuves, gracieusement offertes par un aimable collectionneur qui ne nous a point autorisé à signaler son nom à la reconnaissance des habitués du Cabinet des estampes.

François COURBOIN



LA CHAPELLE DU PALAIS DES MÉDICIS A FLORENCE

ET SA DÉCORATION PAR BENOZZO GOZZOLI



Le Palais des Médicis, a Florence.

A Florence, où les sanctuaires de l'art et de l'histoire sont si nombreux, un de ceux qui reçoivent le plus de visiteurs est assurément l'étroite chapelle décorée par Benozzo Gozzoli. Voici bien longtemps que les critiques d'art s'extasient devant cette œuvre, la mieux conservée du peintre, les fresques de San Gimignano étant affreusement restaurées et celles de Pise très effacées. Stendhal en faisait déjà l'éloge dans son *Histoire de la peinture en Italie*, parue en 1817.

> Les voyageurs, dit-il, vont voir à la maison Riccardi, l'ancien palais des Médicis, une chapelle de Gozzoli fort bien conservée. Il y mit une profusion d'or rare dans les fresques et une imitation naïve de la nature, qui le rend si précieux aujourd'hui : ce sont les vêtements, les harnachements des chevaux, les meubles et jusqu'à la manière de se mouvoir et de regarder des figures de ce temps-là. Tout est rendu avec une vérité qui frappe

Que de pages, depuis ces lignes de Stendhal, ont été consacrées à ces fresques de Benozzo ! Et cependant, à notre connaissance, il n'a pas encore été fait d'elles une étude vraiment approfondie. Quand on entre dans la chapelle, la première impression qui se mêle à la caresse des couleurs restées si fraîches, est celle d'une obscurité très gênante. Le gardien a

beau promener sur les peintures la lumière trop crue d'une lampe électrique et nommer quelques-uns des personnages, on sort de là les yeux charmés par cette merveilleuse mise en scène, mais on n'emporte qu'une idée très imparfaite de la véritable page d'histoire qui se trouve écrite sur ces murailles. Nous n'avons pas ici la prétention d'éclaircir tous les mystères de cette chapelle, — il y a là un grand nombre de portraits très difficiles à identifier, — mais nous espérons lever certains voiles, en examinant dans quelles circonstances et au milieu de quels grands événements politiques les Médicis en firent exécuter la décoration.

Trois lettres bien connues de Benozzo Gozzoli, et dont le texte est reproduit dans le *Carteggio* de Gaye, nous apprennent que le peintre travaillait à ces fresques en 1459. Nous verrons bientôt l'importance de cette date. Les lettres sont adressées toutes les trois à Pierre de Médicis (Piero di Cosimo, appelé le plus souvent par les historiens Pierre le Goutteux). En effet, si c'est Cosme qui a fait bâtir le beau palais de la via Cavour (ancienne via Larga), c'est son fils Pierre qui en a fait décorer la chapelle. Le mot *semper*, que nous voyons répété en bordure des fresques, est sa devise personnelle. Assurément Cosme avait aimé cette maison de la via Larga dont les Riccardi, au XVIIe siècle, ont gâté l'élégance, en allongeant démesurément la solide et sobre façade de Michelozzo. Il avait fait de cette demeure la plus somptueuse de Florence et les œuvres d'art réunies par lui formaient un merveilleux musée. Chef populaire et tout puissant de la République, le gonfalonier avait reçu là les princes et les ambassadeurs, mais maintenant qu'il avançait en âge, il vivait retiré dans sa belle villa de Careggi, où il lisait Platon avec Marsile Ficin. Son fils aîné, qui avait déjà la direction des affaires, habitait Florence, et la maison de la via Larga était devenue la sienne.

Pierre, que Benozzo traitait dans ses lettres *d'amico singhularissimo*, surveilla, — ces lettres mêmes nous le prouvent, — jusqu'aux moindres détails de la décoration de la chapelle. C'est ainsi que nous le voyons se plaindre que des anges à demi cachés dans les nuages font mauvais effet. S'il s'occupait des détails, à plus forte raison avait-il aussi réglé lui-même l'ordonnance générale de la composition et choisi les portraits qui devaient y figurer. Sa femme, Lucrezia Tornabuoni, ne put manquer



d'être consultée, elle aussi. Monna Lucrezia avait déjà donné à Pierre quatre enfants dont l'aîné, Laurent, avait une douzaine d'années. Elle était pieuse et elle a composé des laudes qui nous ont été conservées. On imagine aisément qu'elle ait désiré avoir, dans cette demeure où l'éducation de ses enfants la tenait confinée, une sorte de pieux boudoir.

La chapelle fut aménagée dans une pièce rectangulaire, sur laquelle furent prises deux autres petites pièces qui servaient de débarras et de sacristie. A l'intérieur de l'une d'elles, devenue le cabinet de toilette d'un des huissiers de la préfecture, on peut voir des traces d'une décoration contemporaine des fresques de Benozzo. Les dessins du pavement nous indiquent l'emplacement de l'autel; le tableau qui le surmontait, s'il était remis en place, masquerait une partie de la fenêtre actuelle. La fenêtre primitive était plus petite, et si la lumière est insuffisante aujourd'hui, elle était encore plus faible au XV[e] siècle. Des ouvertures avaient bien été pratiquées dans la paroi du fond, mais elles donnaient sur un étroit corridor sombre et n'étaient utiles que pour l'aération. Comment donc Monna Lucrezia s'y prenait-elle pour suivre ses prières dans son livre d'heures? Le plus vraisemblable, c'est que la chapelle avait été aménagée pour être éclairée, non par le soleil, mais par la cire. On voit encore au plafond l'attache du lustre. Les Médicis étaient assez riches pour qu'une cire odorante y brûlât en grande quantité à toutes les heures du jour et même à toutes les heures de la nuit. Mais si les fresques de Benozzo étaient ainsi destinées à être vues à la lumière de la cire ardente, le peintre, pour mener à bien son travail, ne put guère se passer de la lumière naturelle. Il était d'ailleurs facile de la lui procurer pendant qu'il travaillait. Il suffisait pour cela qu'une grande ouverture, comblée plus tard, fût pratiquée dans le mur, à la place que devaient occuper l'autel et son retable.

Le pavement, le plafond, les portes des petites pièces servant de débarras et de sacristie sont d'un goût si exquis que l'autel lui-même ne pouvait manquer d'être richement décoré. On ignore ce que sont devenues les sculptures dont il était orné. On sait, en revanche, que le tableau d'autel était cette délicieuse Madone de Fra Filippo Lippi que possède le musée de Berlin[1]. C'est un des chefs-d'œuvre de Fra Filippo: ses Enfants

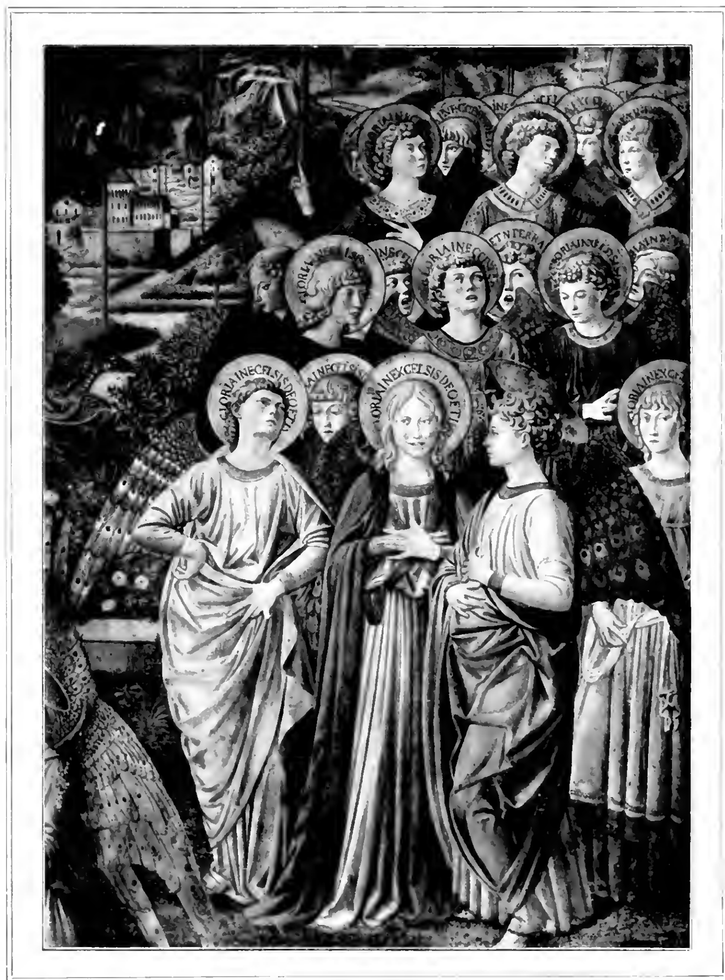
1. Voir *I due Lippi*, par I. Supino

Jésus sont parfois grimaçants : ici, celui devant lequel s'agenouille la Vierge est vraiment adorable : il est couché sur des fleurs, et ses membres potelés respirent la santé. Le paysage rappelle le confluent du Terzolle et de la Terzollina, endroit merveilleux, tout auprès de Careggi.

On demanda à Benozzo Gozzoli de peindre, à droite et à gauche de l'autel, les anges descendus du ciel pour adorer l'Enfant Jésus, puis, sur les étroites parois, au-dessus des petites portes dont nous avons parlé, l'annonciation aux bergers ; enfin, sur les trois parois principales, un majestueux cortège des mages. Il s'agissait de réaliser une œuvre qui ne fût pas inférieure, comme mise en scène, aux *sacre rappresentazioni*. Il fut peut-être recommandé aussi à Benozzo de s'inspirer du magnifique retable que Gentile da Fabriano avait peint, vingt-cinq ans auparavant, pour la chapelle des Strozzi, près de Santa Trinita.

Il n'est question, dans les lettres de Benozzo, que des deux fresques voisines de l'autel. Ce fut apparemment par là qu'il commença. Malgré les réserves faites par Pierre de Médicis au sujet d'un détail qui n'a d'ailleurs pas été changé, ce premier travail dut plaire infiniment, car jamais Fra Angelico lui-même n'avait peint des anges aussi délicieux (fig. 1). Le paysage, en dépit des palmiers, est d'un caractère très florentin. La villa que l'on distingue dans la fresque de droite est probablement celle de Careggi. Les jardins sont pleins de roses que des anges sont occupés à cueillir. Dans la fresque de gauche, un paon aux couleurs splendides est posé sur un treillage et un ange lui donne à manger. Le beau plumage ocellé de bleu miroite aussi dans les ailes des anges et ses nuances ont fourni la note dominante pour la décoration de la chapelle entière.

Au-dessus des petites portes, Benozzo a peint le bœuf et l'âne avec les bergers de l'annonciation ; il a su mettre dans cette double composition toute la mélancolie de la misère résignée. Debout, à demi nus, appuyés sur leur bâton, les paupières lourdes, les bergers regardent la terre : c'est en vain qu'une étoile d'espérance luirait pour eux. Près du bœuf et de l'âne, sont deux gardiens dont l'intelligence paraît toute voisine de celle des animaux qu'ils soignent (fig. 2). Il y a eu de la part du peintre une grande habileté à traiter avec un tel réalisme la misère de ces pâtres, placés là entre les groupes éblouissants des anges et le somptueux cortège des mages.



Phot. Alinari.

Fig. 1. — Benozzo Gozzoli. — Anges chantant.

Florence, Oratoire des Médicis.



Phot. Alinari

FIG. 2. — BENOZZO GOZZOLI.
L'ANE ET LES BERGERS.
Florence, Oratoire des Médicis.

Voici enfin la longue caravane qui se déroule sur les trois panneaux principaux. Nous n'en voyons ni le commencement, ni la fin. Nous nous trouvons, dès le début, sur le mur de gauche, au milieu de l'avant-garde qui précède le premier des mages. Le pays est très accidenté ; les cavaliers avancent parfois sur des rochers à arêtes si vives, entourés de crevasses si profondes que le moindre faux pas serait fatal ; les chameaux que nous voyons tout en tête et déjà haut dans la montagne, sont là très mal à l'aise, mais les mules qui portent les bagages marchent d'un pas relevé. Puis viennent des gens à pied ; ils sont si nombreux et cheminent dans un défilé si étroit, qu'ils ne peuvent aller vite ; l'un des derniers fait signe aux cavaliers d'attendre. Un cheval s'impatiente et s'apprête à ruer ; il est vrai qu'un guépard est assis sur sa croupe. Un serviteur descendu de cheval, mais un pied encore dans l'étrier, tient en laisse un de ces animaux ; d'autres encore poursuivent un chevreuil et un taureau dans la vallée parsemée de cyprès et d'orangers. Puis vient un beau vieillard à longue barbe blanche, assis sur une mule ; son front est ceint d'une couronne ; c'est le premier des mages. Deux pages qui le précèdent portent, l'un une épée damasquinée, l'autre le vase précieux qui contient l'or destiné à alléger la pauvreté de la Vierge (fig. 4)[1].

1. Les Riccardi, quand leur escalier empiéta sur la chapelle, eurent la sauvagerie de couper en deux la mule du vieux mage. Une jambe s'est perdue et il faut aller retrouver l'autre avec la croupe sur un panneau improvisé. Une partie de la fresque du fond a également été détruite.

Le second mage s'avance sur un cheval blanc ; il est vêtu d'une robe



Phot. Alinari.

FIG. 3. — BENOZZO GOZZOLI PAR LUI-MÊME.
Fragment du *Cortège des rois mages*. Florence, Oratoire des Médicis.

verte à fleurs d'or ; derrière lui, des pages tiennent des lances, mais leur

visage a tant de douceur que l'on doute fort qu'ils osent s'en servir. Au-delà d'une fenêtre qui, si elle existait du temps de Benozzo, devait assurément être moins laide, arrivent trois jeunes cavaliers ; leur tunique est pailletée d'or ; une toque, ornée de bijoux et surmontée d'une aigrette, les coiffe à ravir (fig. 5). Un bois, bordé de cyprès, occupe l'angle de la fresque et rend moins brusque le passage à la paroi suivante, où le troisième roi mage s'avance à vive allure, monté, lui aussi, sur un cheval blanc. Ce cavalier, qui est presque un enfant, est magnifiquement vêtu : tunique et manteau d'or, manches et haut-de-chausses rouges, toque bleue, ornée de bijoux, comme celle des jeunes cavaliers que nous voyions tout à l'heure, mais, au lieu d'une aigrette, c'est une couronne qu'elle supporte. Auprès de lui, des pages, dont l'un porte la myrrhe. Non loin du chemin où il passe, des chasseurs poursuivent une biche. On chasse, d'ailleurs, un peu de tous les côtés dans le pays que traversent les mages ; des faucons sont aux prises avec des hérons ; des chiens quêtent des lièvres. Les mages sont suivis d'une très longue escorte. D'importants personnages viennent aussitôt après le jeune roi ; puis c'est une foule si compacte que l'on ne distingue plus que des têtes d'hommes et de chevaux (pl. p. 379). Dans le lointain surgissent toujours de nouveaux cavaliers. Jamais tout ce monde ne pourra se loger à Bethléem...

Mais sommes-nous bien ici sur les routes de la Terre Sainte ? Ce chemin suivi par la cavalcade et qui serpente dans des collines abruptes, ne rappelle-t-il pas plutôt la route de Bologne au sortir de Florence ? Si nous observons avec soin les beaux harnais, nous distinguons très nettement sur deux des chevaux l'écusson aux six *palle*, armes des Médicis. Les deux cavaliers ainsi distingués des autres sont le jeune mage et l'homme à la haute toque qui est au premier rang de l'escorte (pl. p. 379). On est d'accord pour reconnaître là les portraits du jeune Laurent le Magnifique et de son père. Il suffit de se souvenir du beau buste de Pierre le Goutteux, par Mino de Fiesole (fig. 7), pour retrouver ses traits dans la physionomie du cavalier auprès duquel marche un garde du corps, la tête découverte, son chapeau dans une main et un poignard dans l'autre. Sur les vêtements de ce vieux serviteur, on peut lire la devise de Pierre : *Semper*.

Nul doute que nous n'ayons là une œuvre sincère et où l'on ait

demandé au peintre de rendre avec toute l'exactitude possible la physionomie, l'attitude et jusqu'aux détails du costume [1]. Pierre surveille son fils



Phot. Alinari

Fig. 4. — Benozzo Gozzoli.

Le Patriarche Joseph et la tête du cortège des Rois Mages

Florence, Oratoire des Médicis.

par derrière et, à voir son profil grave, il semble qu'il surveille tout dans

1. Il faut comparer ce portrait à celui que fit de ce même Pierre de Médicis, Botticelli, dans sa belle

le cortège. Il y a tout ordonné. Le geste même du bras appuyé sur la crinière est autoritaire. Pierre est ici le maître.

C'est à tort, selon nous, que l'on s'obstine à prendre pour le vieux Cosme le cavalier monté sur une mule et qui est à la droite de Pierre. Les armes des Médicis ne sont pas sur les harnais et nous ne retrouvons nullement dans sa physionomie les traits énergiques que les médailles donnent toujours à Cosme. Ce personnage, à notre avis, est un ecclésiastique, mais nous ne saurions dire à quelle famille il appartient.

On peut, d'autre part, reconnaître dans le cortège des membres de la famille des Médicis qui, à ce que nous sachions du moins, n'ont pas encore été signalés. C'est d'abord Jean, le second fils de Cosme, dont le visage apparait entre celui de Pierre et celui du vieillard qui l'accompagne. Un bandeau noué au-dessus du front entoure les cheveux. La physionomie a de l'analogie avec celle de Pierre ; le nez est caractéristique[1].

Le second fils de Pierre, Julien, celui qui tombera plus tard sous le poignard des Pazzi et qui n'a alors qu'une dizaine d'années, peut se reconnaître aussi à cause d'une grande similitude dans les traits et dans le costume avec Laurent. C'est le premier dans le groupe des trois jeunes cavaliers qui chevauchent derrière le second mage. Ses deux compagnons pourraient être ses sœurs; les costumes, du moins, permettent de le supposer; la jeune famille de Pierre de Médicis se trouverait ainsi au complet.

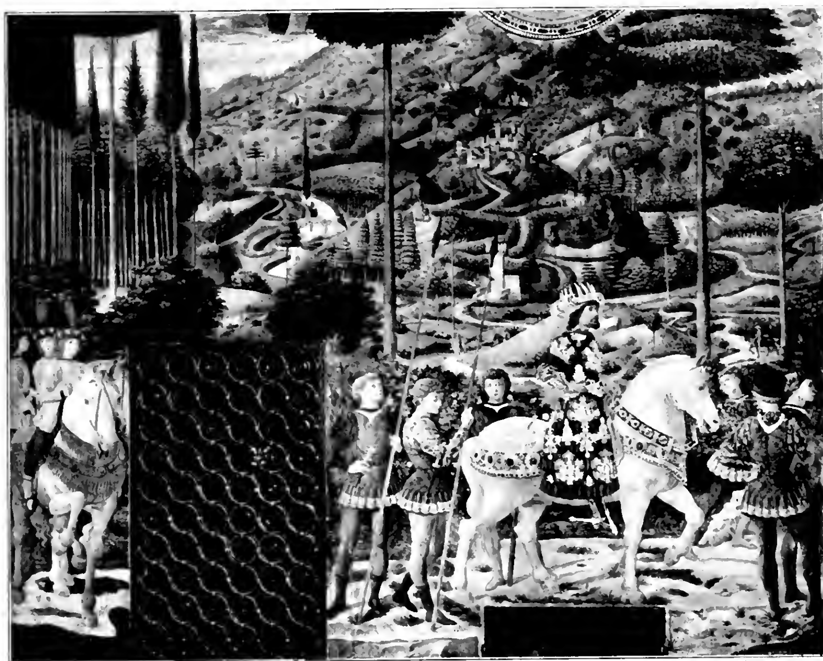
Mais il faut revenir devant un portrait qui n'est pas contestable et considérer le jeune mage qui a sur les harnais de son cheval l'écusson aux six *palle* (fig. 9). C'est ici le premier portrait que nous ayons de Laurent le Magnifique. Il avait alors de onze à douze ans, car nous ne savons pas, à un an près, quand les fresques furent achevées. Assurément, si l'on compare ce portrait à celui que fera vingt-cinq ans plus tard Ghirlandaio dans la chapelle Sassetti, à Santa Trinita[2], la différence est considérable. Plus réaliste encore que Benozzo, Ghirlandaio a donné à Laurent, qui approchait alors de la quarantaine, une laideur pleine de finesse et d'intelligence. La mâchoire

Adoration des Mages du Musée des Offices ; la ressemblance avec le buste de Mino y est aussi très grande, mais Botticelli peignit ce tableau longtemps après la mort de Pierre, tandis que Benozzo avait son modèle vivant sous les yeux.

1. On le retrouve dans un buste qui est également au musée du Bargello (fig. 8) ; on l'attribue à Mino de Fiesole qui aurait aussi fait le portrait des deux frères.

2. Voyez, dans la collection des *Maîtres de l'art*, le *Ghirlandaio*, de M. Hauvette, p. 80.

inférieure, déjà forte chez l'enfant, est devenue difforme chez l'homme mûr; le nez s'est allongé; un pli s'est creusé au coin des lèvres; l'œil est resté petit, mais il a pris une acuité singulière. Le Laurent de Benozzo est



Phot. Alinari.

FIG. 5. — BENOZZO GOZZOLI. — L'EMPEREUR JEAN VII PALÉOLOGUE.
Détail du *Cortège des mages* (Florence, Oratoire des Médicis).

l'image gracieuse du futur poète; celui de Ghirlandaio est l'image vivante du fin diplomate. Mais, malgré la fiction qui, dans cette chapelle des Médicis, fait de cet enfant de douze ans un roi mage, tout nous porte à croire que le peintre a mis dans ce portrait beaucoup de vérité. Il est même possible que la couronne qui orne la toque du charmant petit prince ait été portée par Laurent dans quelque *sacra rappresentazione*. Quel symbole,

en tous cas, que cette couronne sur la tête de l'héritier des Médicis! Voici, pour la première fois, leur prudence républicaine en défaut. Toute la famille, dans ce somptueux cortège, ne marche-t-elle pas vers la royauté? Laurent, chef d'État tout puissant, conservera le simple titre de gonfalonier, mais, père de Léon X, il sera aussi l'aïeul de reines et de rois.

Si les peintures de cette chapelle glorifient ainsi, dans le présent et dans l'avenir, la famille des Médicis, elles traduisent encore d'autres pensées. A l'époque où Benozzo travaille à ses fresques, Constantinople est entre les mains des Turcs depuis six ans, et cependant les deux mages qui précèdent le jeune Laurent sont là sous les traits du patriarche Joseph et de l'empereur Jean Paléologue. Tous les deux étaient venus à Florence pour le concile de 1439. Le patriarche y était mort et avait été enseveli à Santa Maria Novella. Si intéressante que soit ici sa présence, celle de l'empereur l'est davantage encore, non pas, à vrai dire, par la valeur du portrait, mais par le choix du personnage.



Fig. 6. — Pisanello.
Médaille de
Sigismond Pandolphe Malatesta

Nous avons, pour connaître les traits de Jean VII Paléologue, deux œuvres d'art qui, au point de vue de l'exactitude, ont beaucoup plus de valeur que la fresque de Benozzo. C'est une très belle médaille en or de Pisanello, contemporaine du concile[1]; c'est aussi un buste en bronze d'Antonio Filarete, l'auteur des portes de Saint-Pierre[2]. Ces deux portraits semblent avoir été faits d'après nature. Quant à Benozzo, il avait pu garder dans les yeux quelque chose des fêtes du concile et du visage de

1. Elle faisait partie de la collection des Médicis et elle est maintenant au musée du Bargello.

2. Ce buste, retrouvé récemment, est au musée de la Propagande (Voy. dans les comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, le bulletin de juin 1907, p. 300 et suiv.).



Phot. Anderson.

BENOZZO GOZZOLI. — LES MÉDICIS ET LA FIN DU CORTÈGE DES ROIS MAGES

Florence, Oratoire des Médicis.

l'empereur, mais cela remontait à plus de vingt ans. Peut-être se servit-il de la médaille de Pisanello. Ce n'est pas que la ressemblance soit très frappante : l'expression est plus froide dans la médaille, et plus inquiète dans la fresque ; mais c'est le même front, la même arcade sourcilière, le même nez long et légèrement busqué, la même moustache fine et tombante. Dans la médaille et aussi dans le buste de Filarete, les cheveux pendent en rouleaux désagréables et la coiffure est un grand et étrange chapeau byzantin. Benozzo, au contraire, a donné à l'empereur de longs cheveux bouclés ; la coiffe qui supporte la couronne est garnie par derrière de plumes d'autruche et tout à fait analogue à celle du second mage dans le retable de Gentile de Fabriano.

Quelle que soit la valeur du portrait peint par Benozzo, c'est bien l'empereur Jean VII Paléologue, mort depuis huit ans déjà, que les Médicis ont voulu faire revivre dans leur chapelle. Le concile de Florence avait laissé un souvenir à la fois glorieux et mélancolique. Il y eut de belles fêtes pour célébrer l'union de l'Église grecque et de l'église latine. Le 16 février 1439, l'empereur avait fait son entrée solennelle. Son cortège était splendide : savants, princes, prélats, tout ce que l'empire byzantin avait d'intelligence, de noblesse, de richesse, s'avançait dans les rues de la ville ; les vêtements merveilleux ruisselaient de pierreries ; sur sa robe de pourpre l'empereur portait le pallium d'or. Il est vrai que, si le concile venait à Florence, c'était parce que la peste le chassait de Ferrare ; mais quel honneur néanmoins pour Cosme de Médicis, l'élu populaire des Florentins, d'avoir à accueillir cet empereur ! Il avait aussi accueilli le pape, et, à Santa Maria Novella, il avait vu s'asseoir sur deux trônes d'égale hauteur Eugène IV et Jean VII Paléologue. Le séjour des deux chefs de la chrétienté avait duré plusieurs mois ; le 6 juillet, le pape et l'empereur, dans une imposante cérémonie, qui eut lieu cette fois sous les voûtes du Dôme, avaient pris des engagements mutuels. C'en était fini du schisme ; l'union était faite ; il n'y aurait plus de querelles entre Rome et Byzance.

La chose, hélas ! n'était pas douteuse, car Byzance allait mourir. A l'heure même des belles fêtes florentines, elle était moribonde, et Jean Paléologue avait pu confier au chef populaire de l'heureuse république la détresse de son empire agonisant. Son empire, ce n'était plus guère que

Constantinople; les Turcs n'étaient pas loin. Depuis près d'un siècle ils occupaient Andrinople où résidaient leurs sultans. Bajazet et Mourad s'étaient déjà montrés sous les murs de la capitale. L'empereur au pallium d'or était venu, en réalité, mendier du secours en Italie : la paix théologique qu'il avait proposée et obtenue ne signifiait pas autre chose. On l'avait beaucoup fêté à Florence; il avait pu voir à quel point les savants étaient enthousiastes de la Grèce antique : peut-être lui avait-on fait aussi de belles promesses, mais, de retour à Constantinople, ni les princes, ni les républiques d'Occident n'étaient venus à son secours. Il était mort en 1448. Cinq ans plus tard, son frère, Constantin Dragoses, ne put que se faire tuer héroïquement par les soldats de Mahomet II. Byzance était devenue une ville turque et Sainte-Sophie une mosquée.



Fig. 7. Phot. Alinari.
Mino de Fiesole. — Pierre de Médicis.
Marbre. — Florence, Musée du Bargello.

Pourquoi, après de si tristes événements, les Médicis voulaient-ils perpétuer le souvenir de l'hospitalité qu'ils avaient offerte à l'empereur d'Orient ? Peut-être nourrissaient-ils un vague espoir que les chrétiens reprendraient Byzance, qu'une nouvelle croisade chasserait les musulmans d'Europe et aussi de Jérusalem. C'était une honte pour l'Église de laisser entre les mains des infidèles le berceau et la tombe de Jésus. Mais, si l'on songeait à repousser au loin l'Islam, on redoutait surtout d'être envahi par lui. Les Turcs

s'avançaient partout. Ils étaient déjà en Hongrie: ne viendraient-il pas bientôt conquérir l'Italie, comme les Arabes et les Maures avaient conquis l'Espagne? Telles étaient les craintes d'Æneas Sylvius Piccolomini, devenu le pape Pie II. A peine couronné, il chercha à organiser la résistance et à former une ligue de tous les princes d'Europe contre les Turcs: il réunit un congrès qui siégea à Mantoue et où vinrent les représentants des principaux souverains. Une croisade fut décidée contre Mahomet II. Cela se passait en 1459, au moment même où Benozzo commençait à décorer la chapelle du palais des Médicis. Au cours de son voyage à Mantoue, le pape séjourna à Florence. Ce fut encore l'occasion de belles fêtes[1]; Æneas Sylvius, avant son sacerdoce, avait mené une vie trop joyeuse pour dédaigner les divertissements, mais, à coup sûr, il s'entretint de sujets moins frivoles avec les Médicis qui étaient pour lui de puissants amis. Il put s'apitoyer avec eux sur le malheur du dernier duc d'Athènes, le Florentin Francesco Acciaiuoli que Mahomet II venait de faire étrangler à Thèbes après deux ans de captivité. Il put leur montrer la république de Venise, naguère si puissante en Orient, contrainte à fuir de partout devant les Turcs. Il fallait songer à se défendre. Cosme, par sa diplomatie et ses prêts d'argent, avait



Phot. Alinari

FIG. 8. — MINO DE FIESOLE (?).
PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JEAN DE MÉDICIS.
Florence, Musée du Bargello.

1. Giovanni Cambi, *Storie*, *Delizie degli eruditi toscani*, vol. XX, p. 369.

fait de Florence l'alliée des États d'Italie les plus puissants : combien donc il devait être important pour Pie II de faire entrer les Médicis dans ses desseins! L'or des richissimes banquiers serait d'un tel poids pour la réussite de la croisade! Quelles promesses lui firent-ils? Nous ne le savons pas. Mais certainement ils désiraient lui plaire. C'était le flatter que d'illustrer dans leur petite chapelle privée les deux idées qui étaient la raison d'être de son pontificat : cette union de l'Église grecque et de l'Église romaine, symbolisée ici par la présence du Paléologue, et cette croisade contre les musulmans, à laquelle les Médicis semblent prendre part à l'avance, puisqu'ils sont là, les jeunes du moins, dans cette cavalcade qui se dirige vers Bethléem.

Le projet d'une grande entreprise militaire nous est pour ainsi dire révélé par la présence, dans ce cortège, de Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini. C'est le cavalier qui est tout à fait à gauche, au premier rang, dans la fresque du jeune mage. Une médaille de Pisanello nous a conservé les traits du fameux condottiere; la ressemblance, dans la fresque de Benozzo, est telle que l'on peut croire qu'il a copié avec grand soin la médaille (fig. 6 et pl. p. 379). Ce Malatesta aurait pu être un nouveau Godefroy de Bouillon. C'était une nature d'une activité débordante. Sa passion pour l'art et la poésie était aussi forte que ses appétits et que sa brutalité. Il était de la famille marquée par les vers de Dante d'une tache sanglante et ineffaçable. A l'époque où Benozzo représente Sigismond chevauchant, tête nue, prêt à bondir sur une proie, le condottiere a une quarantaine d'années, mais il fait la guerre depuis son enfance. Le titre qui lui est donné sur la médaille de Pisanello est celui de capitaine général de l'Église romaine. En 1435, en effet, quoiqu'il n'eût que dix-huit ans, le pape Eugène IV lui avait confié le commandement des troupes de l'Église. C'était bien sur lui, semble-t-il, que comptait Pie II pour diriger la croisade. La brouille naquit entre eux, au sujet des Siennois, compatriotes du pape, qui furent trahis par Sigismond. Mais le projet de la croisade ne fut abandonné ni par l'un ni par l'autre. En 1464, Pie II mourra à Ancône, au moment où il allait s'embarquer pour faire la guerre à Mahomet II; Sigismond partira au service des Vénitiens contre les infidèles : il est vrai que de cette expédition, il ne rapportera que les cendres du philosophe platonicien Gémiste Pléthon

Les craintes non plus que les espérances d'Æneas Sylvius ne se



Phot. Alinari

FIG. 9. — BENOZZO GOZZOLI. — LAURENT DE MÉDICIS A DOUZE ANS.

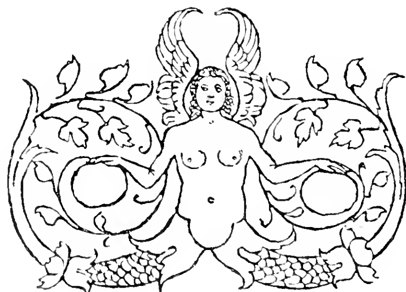
Détail du *Cortège des rois mages.* — Florence, Oratoire des Médicis.

trouvèrent d'ailleurs fondées. Les Turcs conservèrent Byzance et la Terre

Sainte : l'Italie ne fut pas envahie. Les Médicis demeurèrent tranquilles en Toscane. Pendant plus de quarante ans encore, et jusqu'à l'invasion de Charles VIII, Florence, profitant de leurs richesses et de leur goût pour les plaisirs des yeux, verra se dérouler les fêtes joyeuses et les spectacles éblouissants comme celui qui est resté attaché à ces murailles.

Avant de quitter cette chapelle, dont on ne s'éloigne guère sans un désir d'y revenir, il faut considérer un instant encore la fresque où, sous l'œil prudent de son père, le jeune Laurent s'avance vers la gloire. Parmi les nombreux cavaliers de la brillante escorte, Sigismond Malatesta ne doit pas être la seule figure historique d'un grand intérêt. D'autres portraits pourront sans doute être identifiés quelque jour. Il en est un sur lequel le bon peintre a pris soin de nous renseigner, c'est le sien. Pour signer son œuvre, il s'est placé lui-même dans l'escorte du jeune mage et il a écrit sur son chapeau : *Opus Benotii* (fig. 3). Ce qui domine dans cette physionomie, c'est une énergie vigoureuse et une intelligence très ouverte. Quelle bonne idée eut Pierre de Médicis de choisir Benozzo pour interpréter sa pensée ! Le luxe des costumes demandait un brillant ornemaniste et il s'est révélé encore plus habile peut-être que n'avait été Gentile. Mais il fallait plus que du talent pour traduire les secrètes pensées de la riche et puissante famille. Sur les murs de l'étroite chapelle, le peintre a écrit une page de l'histoire de son temps, et une des plus vivantes qui soient venues jusqu'à nous.

Urbain MENGIN



LES PRIMITIFS ET LEURS SIGNATURES

ORDONNANCES ET JUGEMENT DES 1er AVRIL 1426, 27 JUIN 1457, 21 MARS 1500
ENJOIGNANT AUX MINIATURISTES DE MARQUER LEURS ŒUVRES
SOUS PEINE D'AMENDE



FIG. 1.
MINIATURE DE LA PREMIÈRE PAGE
DU « CATHOLICON »,
ENLUMINÉ PAR VAN DEN MOERE.
Ms. de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Le document que j'apporte aujourd'hui, bien qu'imprimé déjà plusieurs fois, — mais il y a si longtemps, en 1864[1], — me semble n'avoir pas retenu l'attention des critiques, plus que naguère le fameux marché de 1416, qui indiquait Henri Bellechose comme l'auteur du *Martyre de saint Denis* du Louvre, lequel, d'ailleurs l'a signé, et qu'on attribuait à Malouel, disparu cependant en 1415. La réédition, avec fac-similé, d'une ordonnance de 1500, qui enjoint aux miniaturistes d'apposer leur marque sur tous les ouvrages qui sortent de leur atelier, aura, je voudrais l'espérer, un aussi heureux effet que la *cinquième* mention du marché d'Henri Bellechose[2], qui fit enfin modifier, en octobre 1907, le cartouche du musée du Louvre.

Aussi, l'an de grâce mil cinq cent, le 21e jour de mars, il fut ordonné et arrêté par le Doyen Jean van Mureghem, et tout son serment : Josse Smet, Adrien Braem, Thierry Wethof, Robert Boullet, Adrien van der Brugghe, Eloi de Backere, Jean Hodoelf, Jacques Sprone, Pierre Cazimbroot, tous deux gouverneurs, et, en outre, par toute la communauté de la corporation, que dorénavant, il sera obligatoire aux enlumineurs de venir par devant le doyen de la dite corporation et son serment, dans la maison de la corporation et d'y apporter leur marque, avec laquelle ils marquent leur ouvrage, pour l'enregistrer dans le nouveau livre de la dite corporation ; en outre, que tous ceux qui font le métier d'enluminer à la main, et qui ne sont pas bourgeois et n'ont pas encore donné leur marque

1. J. Weale, *le Beffroi*, t. II, p. 298.
2. Voir la *Revue*, 1907, t. XXII, p. 54.

devront acquérir plein droit de bourgeoisie avant de pouvoir obtenir la franchise de la corporation et aussi avant de pouvoir exécuter des ouvrages.

Ainsi est-il que le même jour susdit est venu le doyen des susdits enlumineurs avec plusieurs personnes de son métier, à la maison de la corporation de la susdite corporation des peintres et selliers, par devant le doyen et son serment et plusieurs autres bonnes gens de la susdite corporation, et étant ici, quelques-uns d'entre eux ont donné leur marque et l'ont renouvelée dans le nouveau livre selon la déclaration ci-dessus, et après sont inscrits avec noms et prénoms ceux qui, le même jour, ont donné leur marque.

Pieter de Wulf.
Didier Rivière
Jan Moke.
Jan van den Moere.
Adriaen de Raet
Claes de Coutre.
Adriaen Metteneye
Philips van Moghen
Adriaen Reinier
Antoine de Trompes
Symon Byemme
Joos de Burgrave

Nous sommes ici en pleins jeux de mots, auxquels se complaisaient tant les artistes du Moyen Age : Didier Rivière barre son O (son eau) ; Moere prend pour emblème une fleur d'ombellifère (*moere*) ; Adrien Metteneye, un œuf (*eye*) ; Josse Burgrave, un homme barbu, à l'air farouche, un burgrave[1].

1. Bellegambe (George) avait pour marque une lune (en flamand, *belle*) et une jambe ; Bont (Corneille de), une hermine (en flamand, *bont*) ; Broederlam, deux petits agneaux (en hollandais : *broeder*, frères ; *lam*, agneaux) ; Chugoniot, une petite cigogne (en picard, *cigoniau*) ; Crabbe, une écrevisse (en

Mais je prévois deux objections.

Cette ordonnance date de 1500. Elle ne signifie pas, par conséquent, que les artistes du XVe siècle devaient marquer leur ouvrage. Elle montre simplement qu'elle fut édictée pour modifier probablement un état de choses préjudiciable.

Une phrase de l'ordonnance prouve au contraire que c'était bien une coutume ancienne et continue : « Étant ici, quelques-uns d'entre eux ont donné leur marque et l'ont *renouvelée dans le nouveau livre* ». Il s'ensuit donc que cette marque était consignée dans l'ancien livre.

Je reconnais qu'on pourrait encore épiloguer. Heureusement, une pièce du 27 juin 1457 nous fournit un passage très probant :

Item dorénavant ceux qui veulent, dans la ville de Bruges, faire des images enluminées pour être placées dans les livres ou rouleaux et s'adonner à ce métier, doivent être bourgeois et, en outre, donner une fois aux doyens et jurés de la corporation des peintres, 40 escalins parisis et *déposer chez eux la marque avec laquelle ils veulent marquer leurs images* [1].

Ces lignes se trouvent dans le prononcé d'une amende de 5 escalins parisis, encourue par les libraires Maurice de Hac et autres, pour avoir mis en vente des images ne portant pas la marque de ceux qui les avaient faites [2]. Le jugement renvoie à une ordonnance du 1er avril 1426, dans laquelle le juge copie :

Et afin que lesdites ordonnances soient mieux maintenues, chaque personne qui veut faire des images pour des livres ou des rouleaux dans ladite ville de Bruges, aura une marque avec laquelle il marquera ses images, et qu'il déposera chez le doyen des peintres et selliers susdits avant de pouvoir travailler et payera audit doyen pour la gilde dudit métier une fois la somme de quarante escalins parisis [3].

Il est, je crois, difficile d'être plus précis. Les dates nous montrent qu'elle fut appliquée sans désuétude.

Peut-être me dira-t-on qu'il ne s'agit pas ici de Français, mais de Flamands. Je ferai remarquer que non seulement les étrangers, au XVe siècle, ne faisaient aucune distinction entre les artistes des Flandres et ceux de l'Ile de France, qu'ils unissaient dans le terme de Ponentais [4], mais que, de nos jours, un des maîtres de la critique a écrit : « les enlumineurs de profession, dans les pays soumis à l'autorité des rois de France et de la Maison de Bourgogne, étaient rarement admis à inscrire leur

allemand : *krebs* ; Houd, un chien (en flamand : *houd*) ; Hopfer, une fleur de houblon (en flamand : *hopfer*) ; Hornebout, un petit duc (en flamand : *horn*, corne, *uhu*, chat-huant) ; Manouel, une lune (en flamand : *mane*, lune ; *wel*, bien) ; Schaufelein (Hans), une bêche (en allemand : *schaufel*) ; Sluter (Claus), une clé (en wallon : *sleutel*) ; Star (Dick), une étoile (en wallon : *star*) ; Van Hut, un chapeau (en flamand : *hut*) ; Wischer (Pierre), deux poissons (en allemand : *fisch*) ; et combien d'autres que notre mentalité actuelle n'a pas encore saisis.

1. *Le Beffroi*, t. IV, p. 250.
2. *Ibid.*, p. 246.
3. *Ibid.*, p. 243.
4. Voir la *Revue*, 1909, t. XXV, p. 82.

non sur les monuments qu'ils décoraient ». Lui aussi les associe donc dans son affirmation : et nous sommes ici, je pense, dans un pays soumis à la Maison de Bourgogne.

Ces douze marques sont d'une importance capitale, car nous y trouvons, non seulement l'*obligation* pour les enlumineurs de marquer leurs œuvres, mais aussi des noms bien français : Didier Rivière, ce Champenois très connu d'autre part, qui prend pour marque un O barré (il barre son eau), Nicolas de Coutre, Adrien Renier ; enfin, la signature si précieuse de Symon Byenine, qui ayant d'abord inscrit son nom Benyne, le biffe, pour le remplacer par Byenine.



Cliché Mély

FIG. 3. — MARQUE Q M. SUR LA PREMIÈRE PAGE DU MS. FR. 9071 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Il ne s'agit plus maintenant que de rechercher dans les manuscrits ces marques et d'autres ; peut-être ne tarderons-nous pas à pouvoir ainsi en identifier plusieurs et à présenter alors des attributions, qui transformeront les hypothèses en certitudes scientifiques.

Mais comment les distinguerons-nous ?

Les diverses pièces que je viens de rééditer, — après bien d'autres, — sont brugeoises. Or, les collections de la Bibliothèque Nationale possèdent une précieuse suite de manuscrits du XVe siècle, provenant de la bibliothèque de Louis de La Gruthuyse, seigneur de Bruges ; leur examen, par conséquent, s'imposait. Interrogeons donc la *première* miniature de chacun d'eux, car, bien probablement, la marque des imprimeurs que nous allons trouver plus tard, au bas du *premier* feuillet, n'est que la suite d'une tradition reçue par eux de leurs prédécesseurs, les miniaturistes.

Je dois reconnaître que des douze marques de notre ordonnance de 1500, je n'en ai pas encore retrouvé personnellement une seule à Paris. Il faut dire que les volumes du seigneur de La Gruthuyse ont passé probablement avant le XVIe siècle dans la bibliothèque du Roi de France et qu'ils sont, par conséquent, antérieurs à 1500. Mais le T. R. P. van de Gheyn, l'éminent conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, veut bien me dire que, pour un de ces miniaturistes, on retrouve sa marque dès 1484. Jean van den Moere avait effectivement déposé, en 1500, ainsi que nous venons de le voir, sa marque : une pensée sans feuilles. Or, *le Catholicon* (mss. 9121-23 de la Bibliothèque royale de Bruxelles) s'ouvre par une miniature, attribuée pour d'autres raisons certaines par

M. J. Destrée[1], dès 1886, à van den Moere, et notre savant confrère faisait, dans son étude, précisément remarquer, aux quatre coins du cartouche, une pensée sans feuilles (fig. 1). Elle nous fait espérer que nous pourrons en trouver d'autres. Le manuscrit français 911 de la Bibliothèque Nationale ne nous en fournirait-il pas un autre exemple ?

Les manuscrits français 331, 456, 562 de la Bibliothèque Nationale nous donnent, au bas de leur première page, dans l'entrelacement des bordures, les deux lettres fleuronnées L. V.

Le décor de ces trois manuscrits est identique. Si on venait à la discuter, cette marque est, dans le manuscrit 456, authentiquée d'une bien curieuse manière. La jeune femme de gauche de la première miniature, vêtue de bleu, porte une large ceinture noire, brodée d'or ; dans la broderie, M. Blochet lit, très distinctement, un *lamed* tronqué, *l*, ל, et un *vav*, *v*, ו, sous cette forme rabbinique (fig. 4)[2]. Ces deux lettres ne peuvent ainsi laisser planer aucune hésitation sur l'identification des caractères, pas plus que naguère il ne put y en avoir dans les caractères hébraïques du tableau de *la Vierge de Bancel* du Louvre[3], qui nous donnaient IP 1490, alors que, sur les colonnes, se lisaient, entrelacées, les lettres IP.



Cliché Mo

Fig. 4.
SIGNATURE EN LETTRES RABBINIQUES
SUR LA CEINTURE DE LA FEMME DE GAUCHE
Ms. fr. 456 de la Bibliothèque Nationale

Et cette certitude nous autorisera alors à présenter comme très probable marque d'atelier, le Q. M. du manuscrit Fr. 907, qu'on aperçoit dans la bordure de la première page (fig. 3), et que je retrouve, identique, dans la bordure du *Valère Maxime* de la Bibliothèque de l'Arsenal (ms. 5196), où il est accompagné de la date bien précieuse de 1407.

Comme marque, on pourrait montrer, — toujours dans les manuscrits de La

1. *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XXV (1886), p. 288.
2. Je tiens à remercier M. Couderc de toutes les facilités qu'il a bien voulu m'accorder pour faire les photographies reproduites ici.
3. Voir la *Revue*, 1904, t. XV, p. 466.

Gruthuyse. — l'A. brodé en or, sur la culotte du serviteur de gauche de la première miniature de la *Guerre punique* (Bibl. Nat., ms. Fr. 724). Si on en croyait Wurzbach, il faudrait présenter cette lettre comme la signature de Jérôme Bosch, qui s'appellait aussi Jérôme van Aken. Mais nous avons pour ce dernier beaucoup mieux.

Un des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale est certainement le *Boèce* (Fonds Néerlandais I), étudié naguère par le comte P. Durrieu[1], qui découvrit au cours de ses pages la signature d'Alexander (2°), qu'il rapproche d'Alexandre Bening[2].

Au bas de la première page, au milieu d'un riche fleuronnage gris bleu, très caractéristique par sa lourdeur, sur un fond d'or mat très spécial, se dissimule une chouette solitaire. Je dis *chouette* (fig. 5), parce que l'oiseau diffère essentiellement du



Cliché Mély.

FIG. 5. — MARQUE AU BAS DE LA PREMIÈRE PAGE DU « BOÈCE » DU FONDS NÉERLANDAIS I DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

hibou par l'absence des deux petites plumes qui forment oreilles[3]. Or, les critiques les plus sévères sont d'accord pour reconnaître que la chouette est la signature de Jérôme Bosch. On me répondra immédiatemment, — non sans raison, — qu'il est peut-être bien imprudent de présenter ainsi, sans autre certitude, une affirmation aussi nouvelle. Mais voilà.

En étudiant le manuscrit, il me revenait, peu à peu, que dernièrement j'avais feuilleté un autre manuscrit d'une technique absolument identique, tellement, qu'après avoir mis au point mes souvenirs, les lignes que M. Laloire lui a consacrées[4] semblent réellement la description de nos bordures « sur fond d'or mat, décorées de

1. *Gazette des beaux-arts*, 1891, t. II, p. 62.

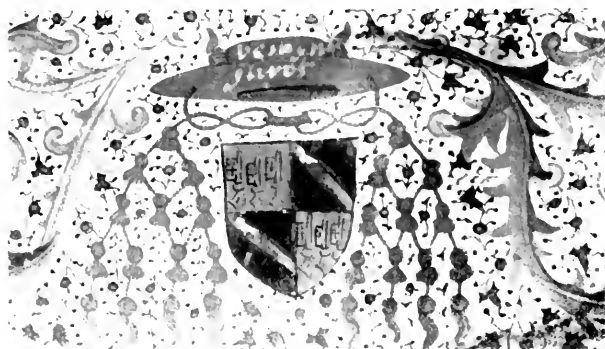
2. F. de Mély, *Arts anciens de Flandre*, 1908, p. 148.

3. Il ne faut pas la confondre, en effet, avec le hibou, qui sert de cimier aux armes des bâtards de Bourgogne, par exemple dans le ms. 5082 de l'Arsenal, qu'on pourrait être tenté d'attribuer à l'*atelier* de Jérôme Bosch.

4. *Arts anciens de Flandre*, 1905-1906, p. 173.

fleurs, de fruits, d'insectes et d'oiseaux, qui se répètent dans les peintures marginales de tout le volume ». Aussi, quand on se rappelle que les *Heures de Philippe de Clèves*, qui se trouvent dans la bibliothèque de S. A. S. M[gr] le duc d'Arenberg, à Bruxelles, portent l'inscription : « HIERONIMI BOSCH BELGÆ PROPRIA MANVS. — 670 sols », il y a là une assurance scientifique qui permet d'attribuer, *objectivement*, le *Boèce*, *à l'atelier de Jérôme Bosch*.

Qu'on veuille bien le remarquer : je ne dis pas « à la main ». Ici, je prétends seulement parler de marques d'*atelier*. De sorte que si, au cours de l'examen des manuscrits, je lis, dans la bordure des vêtements des personnages, des noms tout différents de celui dont nous avons la marque en première page, — et ce *Boèce*



Cliché Mély.

FIG. 6. — SIGNATURE DE BENIGNE GUYOT, AU BAS DE LA PREMIÈRE PAGE DU « MISSEL D'AUTUN ».
Bibliothèque de Lyon.

nous en est justement un très précieux exemple, puisque, s'il porte la *marque* de Jérôme Bosch, un peu plus loin nous trouvons le *nom* d'ALEXANDER 2°, — on ne pourra nous opposer aucune contradiction. Comme me le faisait très judicieusement observer M. Paul Girard, nous pourrions rapprocher les noms trouvés ainsi, en cours de l'ouvrage, de ceux que nous lisons sur les épreuves qui nous reviennent de l'imprimerie : M[lle] Louise, M[lle] Alice, qui ont composé, pour un éditeur, dont seul plus tard le nom sera conservé, les placards qui nous arrivent.

Et c'est ainsi que nous trouvons le nom de Benigne Guyot (fig. 6), chef d'atelier lyonnais, un Français, certes, celui-là, inscrit en toutes lettres sur le chapeau de cardinal, au bas de la *première* page du *Missel d'Autun*, de la bibliothèque de Lyon [1], exécuté au

1. F. de Mély, *Signatures des Primitifs. Miniaturistes*, dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, 1907 ; — *Arts anciens de Flandre*, 1908.

XVe siècle, pour le cardinal Jean Rolin, alors qu'on trouve dans les enluminures, les mains les plus différentes.

N'oublions pas de mentionner ce « *Belin me fit* », un Dijonnais, qui marque la première page du ms. 91 de la Bibliothèque de Carpentras, comme aussi ce célèbre Loyset Lyedet, qui inscrit de cette manière son nom à la *première* page du tome IV de l'*Histoire de Charles Martel*, à la Bibliothèque de Bruxelles (fig. 9).

J'ajouterai que si certaines miniatures, dans ces manuscrits, ont été exécutées par le chef d'atelier lui-même, il me paraît maintenant probable qu'elles furent signées, mais alors d'une manière différente de la *marque* du volume, pour bien préciser la chose. Tels ces L. V. du ms. fr. 456, qui, dans le corps de la miniature, deviennent des lettres hébraïques; telle la marque du charmant livre d'*Heures* de Louis Van Boghem, l'architecte de Brou, qui met sa marque à la *première* page du petit manuscrit qu'il compose pour sa femme, Anna van Aelst, dite Tote, mais qui signe, dans le cours du volume, plusieurs fois son nom tout entier.



Cliché Mel.

FIG. 7.

MARQUE AU BAS DE LA PREMIÈRE PAGE DU MS. FR. 457 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Il me semble bien encore voir des marques dans ce V, surmonté d'un coq, du ms. Fr. 457 de la Bibliothèque Nationale (fig. 7), dans un E barré d'une L, ms. 5078 de l'Arsenal, qui se trouvent au bas de la *première* page, à l'endroit précis où, de nos jours nous lisons le nom de l'éditeur, comme aussi dans les pavés qui, au premier plan, décorent l'en-tête du tome Ier du *Renaud de Montauban* (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5072). Ce ne sont pas là des initiales comme celles que je montrais naguère dans les pavages du *Bréviaire Grimani*, mais elles me paraissent aussi caractéristiques que les trois pavés de la première ligne de carreaux du *Bon roi Alexandre* du musée Dutuit. Si, au cours de ses pages, des inscriptions bien lisibles nous font connaître le nom des artistes qui y travaillèrent : EGO DE VOSOR ET MACHABEORUM, SENIVAL, SIMON MOSIENSIS, AENEUS (Delaulne), AE. V. EJ. V. nous ne devons pas oublier la savante étude que le comte Durrieu a consacrée ici-même à ce manuscrit, quand il n'était, par exemple, encore nullement question de l'importance des inscriptions, dont on croyait n'avoir pas à se préoccuper. Alors que le savant écrivain me semble avoir attribué, trop subjectivement peut-être, à une main unique, des miniatures d'une technique, d'une couleur, d'une facture très différentes, il a au contraire établi, avec une quasi certitude, par des documents d'archives, que le volume sortait de chez

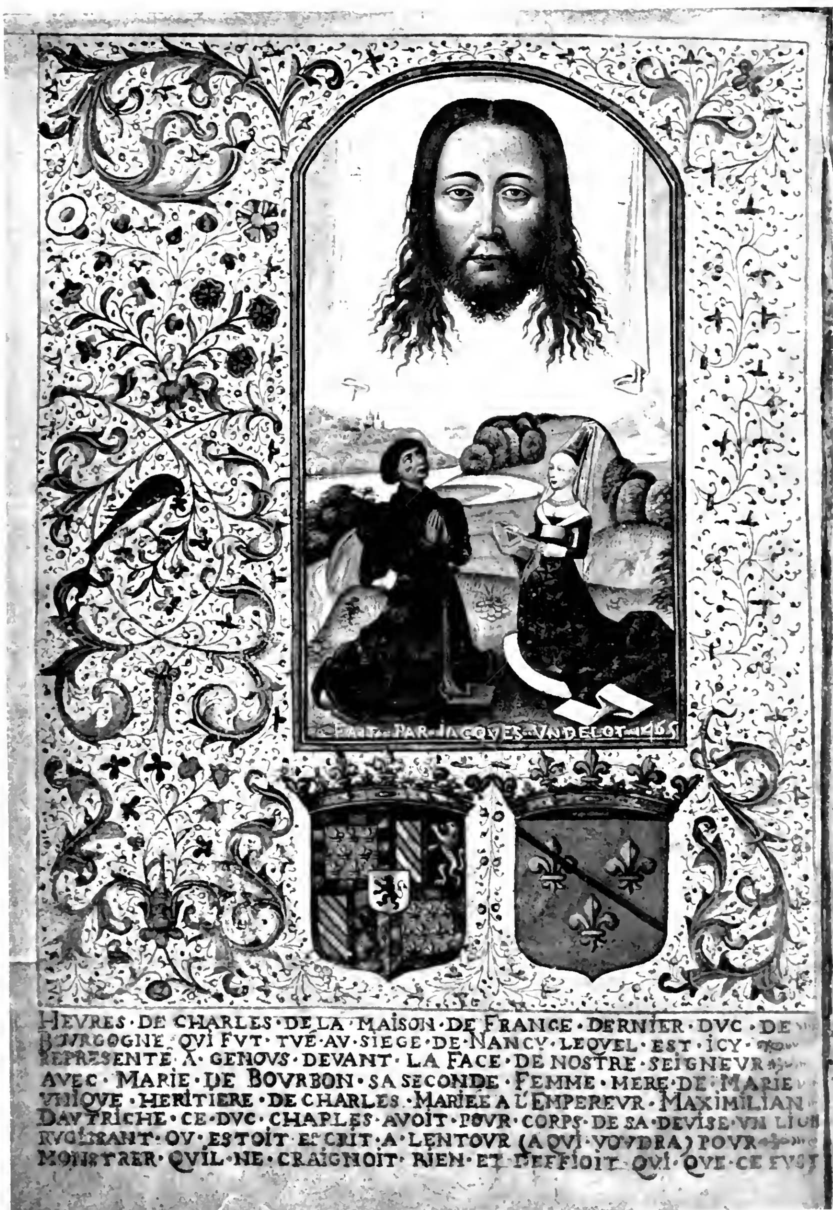


Fig. 8. — Première page des « Heures » de Charles le Téméraire

Guillaume Wreland. C'est pour cela qu'il a cru certainement, qu'une grande partie des miniatures du volume devaient être de la main de cet artiste. Nous venons de montrer la séparation qu'il y avait à faire entre le chef d'atelier, éditeur, comme Bourdichon par exemple, qui reçoit dans un compte trente écus d'or pour avoir « *fait écrire et enluminer le Papaliste* », et les ouvriers qu'il avait sous ses ordres, qu'il dirigeait avec des modèles, avec des esquisses, ainsi d'ailleurs que l'a si parfaitement mis en lumière M. Henri Martin.

Or, si nous voulons soigneusement étudier les marques que je relève dans la première ligne de pavés de la première miniature du *Bon roi Alexandre*, nous trouvons : à gauche, un pavé portant deux P bechevetés, ou leur semblance : à droite, un pavé avec un sigle qui paraît être 270 : mais au milieu, par exemple, un pavé porte et présente immédiatement, très distinctement, un W : là, pas d'hésitation (fig. 10). En rapprochant les lignes de M. Durrieu de cette constatation indiscutable, il paraît dès lors bien probable que nous avons ici la marque de Guillaume Wreland. Très prochainement j'aurai l'occasion de reprendre l'examen de ce manuscrit et de montrer qu'il y a seulement dans le volume trois miniatures de la même main, signées d'un V, du chef d'atelier Guillaume Wreland, bien reconnaissable à une facture très personnelle, affirmée maintenant par une signature qu'il me semble difficile de récuser. Notre ordonnance permet alors d'expliquer certaines inscriptions de manuscrits enluminés, jusqu'ici assez inquiétantes et qu'on n'admettait qu'avec hésitation. Telles celles de Raoulet d'Orléans, contemporain de Charles V, qu'on trouve dans un manuscrit du XVe siècle [1], de Gilles Mauléon, qui se lit dans le *Livre d'Heures de Jeanne de Bourgogne* (?), aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, manuscrit du XVe siècle, quoique l'enlumineur vécût en 1317 [2] ; de Jacques Undelot, du *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (fig. 8). Nous devrons maintenant les regarder comme de véritables marques d'éditeur, simplement recopiées plus tard, comme les références que nous trouvons sur les fiches bibliographiques dont nous nous servons quotidiennement.



Fig. 9. — Signature de Loyset Lyedet à la première page du tome IV de l'« Histoire de Charles Martel ».
Bibliothèque royale de Bruxelles.

De telle sorte que si, naguère, on imprima que « jamais les copistes ne songèrent

1. L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 36.
2. F. de Mely, *Signatures de Primitifs. Miniaturistes*. Paris 1908, in-8°, p. 6 (Extrait des *Mémoires des Antiquaires de France*, t. LXVII).

a associer, dans leur souscription finale, le nom de l'enlumineur qui avait collaboré à leur œuvre », on peut maintenant comprendre que la chose était bien inutile : l'enlumineur, lui, ayant mis sa marque en *première* page, il devenait superflu de le nommer à la fin du volume. Si nous rencontrons à cette règle certaines exceptions, dont j'ai donné toute une suite d'exemples [1], c'est qu'alors les manuscrits ne portent en tête aucune marque.

Et cette dérogation peut s'expliquer facilement. Car si, au lieu d'être mis en vente au sortir d'un atelier laïque, corporatif, astreint par conséquent à une réglementa-



Cliché Mély

Fig. 10.

Miniature de la première page de l'« Histoire du bon roi Alexandre ».

Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

tion sévère, le manuscrit est l'œuvre d'un artiste indépendant ou d'un clerc, ces derniers ne sont pas obligés de mettre en tête du manuscrit une marque corporative. Dès lors, il deviendra aussi rationnel que simple de voir à la fin le copiste et l'enlumineur associer leurs noms; les exemples ne feront pas défaut. Tout de suite, on peut citer le ms. Fr. 412 de la Bibliothèque Nationale : « *Bonaventure ait qui l'escrit. Henris ot non l'enlumineur* »; le ms. 37 supp[t]. de la Bibliothèque d'Amiens, « *Illuminatum per fratrem Johannem Sintram* »; le ms. lat. 5060 de la Bibliothèque Nationale, écrit par Galeas de Saluce, et « *Miniatum per fratrem Ludovicum de Prioribus de Nicia, ordinis Sancti Benedicti* »; le *Tite Live* de Cheltenham « *écrit par Jehannin de Rouen,*

1. *Arts anciens de Flandre*, 1908.

l'escripvain, enluminés par maistre Henri d'Orquevaulx », et combien d'autres dont j'ai mentionné les noms dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, en 1907.

C'est donc parce que nous ne connaissons pas les marques des enlumineurs comme nous connaissons actuellement celles des typographes[1], que nous traitons d'anonymes des œuvres que tous les contemporains savaient parfaitement distinguer, apprécier, admirer.

Aujourd'hui, cette ordonnance nous ouvre des horizons beaucoup plus vastes qu'une simple question d'art : elle nous révèle une mentalité, un état social, une organisation du travail que nous ne soupçonnions pas ; elle nous fait remonter à l'origine des marques de typographes, dont la genèse n'avait pas encore été expliquée ; une fois de plus, elle nous montre les lointaines origines de traditions qui n'ont pas brusquement pris naissance, dont, peut-être, on pourrait déjà trouver la trace chez les céramistes de la Grèce et qui se continuèrent à travers tout le haut moyen âge. Il semble dès lors qu'il ne nous est pas permis de déclarer les miniaturistes du moyen âge plus humbles, plus naïfs, plus méprisés, que les artistes de la Renaissance, qui n'ont ainsi fait que suivre les errements de leurs prédécesseurs.

F. DE MÉLY.

1. Tout à l'heure, nous signalions les calembours employés comme signatures par les miniaturistes ; les premiers typographes n'ont pas marqué autrement leurs livres. Resch signe d'un *resch* hébraïque ; Gilles Couteau, d'un couteau ; Pierre Le Brodeulx, de deux petits brocs ; Olivier de la Harse, d'une herse ; Gryphius, d'un griffon ; et, de nos jours même, l'éditeur Poulet-Malassis n'hésitait pas à marquer ses livres d'un poulet — mal assis — sur une broche.



MARQUE DU MS. LAT. 12946
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

BIBLIOGRAPHIE

La Ceramique hollandaise, par Henry HAVARD. — Amsterdam, Compagnie générale d'éditions *Vivat*, 2 vol. gr. in-4°, avec 35 planches hors texte et plus de 500 illustrations dans le texte.

Les amateurs n'ont pas besoin que nous leur rappelions le succès de *la Faïence de Delft*, de M. Henry Havard, livre devenu introuvable, qui monte, aujourd'hui dans les ventes publiques, à trois et quatre fois son prix d'origine. L'auteur, au cours des quelque trente années qui se sont écoulées depuis l'apparition de ce premier ouvrage, a eu tout loisir de continuer ses recherches; tandis que les archives publiques s'ouvraient libéralement à lui, les papiers de famille lui étaient communiqués; de toutes parts les renseignements lui venaient, nombreux, variés, nouveaux pour la plupart.

Il a pu ainsi étendre son horizon et arriver à une histoire complète de *la Céramique hollandaise*, ajoutant aux produits de Delft ceux de Haarlem, de Rotterdam, d'Arnheim, d'Utrecht et de tous les centres importants de fabrication, joignant à l'historique de la faïence celui des porcelaines de Weesp, de Loosdrecht, d'Amsterdam et de la Haye.

L'érudition et l'esprit de méthode de M. Henry Havard ne sont plus à louer, aussi bien la place nous manquerait pour donner seulement une idée de ce que contiennent ces deux beaux volumes, splendidement illustrés, pour lesquels l'actif éditeur d'Amsterdam, M. Klene, n'a reculé devant aucun sacrifice : la céramique hollandaise a désormais son histoire, riche de faits et de documents, et, autant qu'on peut le dire en pareille matière, définitive.

A. M.

Le Métal (1re partie : **le Fer**), par Louis METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs, et LE SECQ DES TOURNELLES, collectionneur. Un vol. in-folio de XLIV pages et 130 planches, contenant 1.485 reproductions. — Paris, Longuet, éditeur.

Ceux qui professent que l'enseignement des arts plastiques le plus efficace s'obtient par l'image ne manqueront pas d'applaudir à l'apparition de cette superbe publication. Grâce à elle, on peut étudier le fer dans ses multiples transformations et dans ses adaptations en quelque sorte innombrables.

M. Metman ne se contente pas de conserver soigneusement les richesses dont il a la garde, il veut les répandre et en faire profiter tous les travailleurs : le magnifique album qu'il publie aujourd'hui, avec la collaboration d'un amateur particulièrement

compétent, est le premier d'une série qui nous fera passer en revue d'abord les productions si intéressantes du *bronze*, du *cuivre*, de l'*étain*, et ensuite la mise en œuvre des *métaux précieux*. Des tables méthodiques, soigneusement établies, y facilitent toutes les recherches. Nous ne pouvons que lui prédire le succès le plus mérité et le plus durable.

A. M.

Mémoires de ma vie, par Charles PERRAULT. **Voyage à Bordeaux**, par Claude PERRAULT. Publiés par Paul BONNEFON. — Paris, H. Laurens, in-8°.

M. Paul Bonnefon ouvre la nouvelle collection des *Écrits d'amateurs et d'artistes*, dont il a suggéré l'idée à l'éditeur Laurens, par une réédition critique des *Mémoires* de Ch. Perrault, un livre où la bonne grâce souriante de l'auteur, l'agrément de sa pensée et de son style ajoutent encore à l'intérêt, capital au point de vue de l'histoire de l'art, d'une existence en partie double d'artiste et de lettré. L'architecte de la colonnade du Louvre et l'écrivain des *Contes*, chargé des fonctions de contrôleur des bâtiments du roi, dont l'activité était aussi variée que les services qu'on lui demandait, et qui avait pris une large influence sur l'esprit de Colbert, « se trouva mêlé à tant d'événements divers, il collabora si bien aux entreprises réformatrices de Colbert, qu'il est question de bien autre chose que de lui-même sous sa plume ».

Grâces soient donc rendues à M. Paul Bonnefon, qui nous donne, d'après le manuscrit même, un texte définitif de ces attachants souvenirs : il les a ingénieusement complétés et, pour ainsi dire, vérifiés par des rapprochements avec d'autres ouvrages contemporains, des index et des tables ; il les a éclairés d'une douzaine de planches et de portraits ; il les a fait suivre de la publication d'un récit de voyage à Bordeaux, entrepris par le frère de Charles Perrault en 1669 et dans lequel historiens, archéologues et artistes pourront trouver plus d'un renseignement original sur la France provinciale, entre Loire et Garonne, au temps de Louis XIV.

E. D.

Die Deutschen « Accipies » und Magister cum Discipulis-Holzschnitte, par W.-L. SCHREIBER et Paul HEITZ. — In-8°, 74 pages et 77 gravures (Coll. des *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, n° 100). Strasbourg, J.-H.-Ed. Heitz (Heitz et Mundel).

En multipliant les *donats*, l'imprimerie gothique allemande n'oublia pas le thème cher aux miniaturistes : *l'École*, où des enfants écoutent les propos d'un maître et, suivant le cas, par le livre ou par les verges, discernent les nombreuses significations du mot *accipio*. MM. Schreiber et Heitz publient 78 gravures sur bois, provenant des principales officines de l'Allemagne de la fin du XV[e] siècle et du début du siècle suivant, toutes variant le thème de *l'École*. Ils les classent en dix groupes, parmi lesquels le plus curieux, d'origine colonaise, représente un docteur assis devant son pupitre et feuilletant un livre, en collaboration avec un oiseau posé sur son épaule droite. Au-dessus de lui, se déroule une banderole portant l'inscription : *Accipies tanti doctoris dogmata sancti*. Peut-être s'agit-il d'un Albert le Grand ou d'un Thomas d'Aquin.

ANDRÉ GIRODIE

La Cathédrale Notre-Dame de Paris, notice historique et archéologique, par Marcel AUBERT. Préface par Paul VITRY. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, pl.

On a eu l'occasion de signaler ici-même la monographie de l'église abbatiale de Saint-Denis, publiée, l'an passé, par MM. P. Vitry et G. Brière. Ce petit livre, qui était destiné à fournir aux curieux une description exacte du monument, en même temps qu'un résumé de son histoire, tenu au courant du dernier état de la science, a été si favorablement accueilli du public que l'éditeur s'est décidé à en établir un autre, tout semblable, consacré à l'un des plus illustres parmi les monuments français : la cathédrale Notre-Dame de Paris.

C'est un jeune savant de grand avenir, M. Marcel Aubert, qui a été chargé de ce travail, et l'on ne saurait trop louer la manière, à la fois concise et vivante, avec laquelle il a su resserrer en moins de cent pages l'amas énorme de matériaux historiques que l'on possède sur Notre-Dame. Les cent pages qui suivent contiennent la description archéologique du monument, rédigée avec cette minutie dans l'examen et cette précision dans le vocabulaire qui dénotent l'archéologue formé à bonne école. D'ailleurs, ce qui achève de donner du prix à ce manuel, illustré d'excellentes planches, a été très justement dégagé par le préfacier, M. Paul Vitry : c'est un ouvrage accessible à tous, dit-il en substance, sans être un ouvrage de seconde main, et de même que M. Marcel Aubert s'est astreint à remonter aux sources pour rédiger son chapitre historique, de même il n'a écrit son chapitre descriptif que d'après une étude personnelle et approfondie du monument.

E. D.

Manuels d'histoire de l'art. La Gravure, par M. Léon ROSENTHAL. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°.

C'est un volume de près de 500 pages, illustré de 174 reproductions, bourré de bibliographies et de références, un gros livre où l'auteur a dû prendre la gravure à ses origines (entendez par là les intailles antiques), et la suivre jusqu'à ses plus récentes manifestations : comment lui donner, en dix lignes, le compte rendu qu'il mérite ? Et peut-on décemment faire autre chose, en un si court espace, que d'admirer la somme de travail considérable qui a été demandée à M. Rosenthal ? De l'assimilation rapide d'un si grand nombre d'œuvres d'art, appartenant aux écoles qui se sont succédé depuis cinq siècles dans tous les pays d'Europe, et de la mise en œuvre immédiate de tant de documents, il a tiré un livre clair et précis, qui remplit exactement son objet, sauf peut-être pour ce qui touche à la partie moderne, où les renseignements sont moins complets et la composition moins arrêtée que dans le reste de l'ouvrage. L'illustration de cette dernière partie laisse également à désirer : Bracquemond et Lepère, entre autres, sont très mal représentés, et quant à Whistler, il a été tout à fait omis, ce qui est d'autant plus regrettable qu'on a trouvé place pour reproduire une œuvre de M. Belleroche, artiste de second ordre, inférieur non seulement à Whistler, mais à Rops, à MM. Pennell, Brangwyn, Max Klinger, — pour ne citer que des étrangers, — et qui, eux, n'ont pas été reproduits.

E. D.

Les Anciens artistes-peintres et décorateurs mulhousiens jusqu'au XIXe siècle, par Ernest MEININGER. Préface de M. André GIRODIE. — Mulhouse, l'auteur; Paris, H. Champion, in-8°.

A ceux, s'il en existe, qui ne connaîtraient pas le rôle joué depuis trente ans par M. Meininger, l'imprimeur-artiste mulhousien, dans l'étude de l'histoire de sa ville, la préface chaleureuse de M. André Girodie dira l'essentiel de ce qu'il faut savoir et expliquera pourquoi ce travail, si sérieux et si utile, sur les anciens peintres de Mulhouse, n'est qu'un des résultats des longues enquêtes menées par l'érudit alsacien dans les archives de son pays. Au cours de ses recherches historiques, M. Meininger a recueilli de nombreuses indications sur des artistes dont la plupart sont peu ou point connus; ces renseignements, pris isolément, n'auraient qu'une médiocre importance, mais groupés chronologiquement, annotés, illustrés de quelques planches, ils forment un *corpus* qui permet, tel quel, d'intéressants rapprochements et d'instructives considérations d'ordre général. Des pièces justificatives, un appendice sur les peintres-verriers mulhousiens (c'est bien le moins dans la ville qui possède, entre autres, l'église Saint-Étienne), enfin, une table onomastique permettant de se reporter aux notes chronologiques, parachèvent cette excellente « contribution ».

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Inventaire général illustré des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*, par Jean GUIFFREY et Pierre MARCEL. *École française. III. Callot-Corneille.* — Paris, Ch. Eggiman, 705 fig., 25 fr.

— *La Miniature sur ivoire*, par Mme G. DEBILLEMONT-CHARDON. Préface par Léonce BÉNÉDITE. — Paris, H. Laurens, in-8°, 16 pl., 6 fr.

— *Les Grandes institutions de France. Le Musée du Louvre (peintures, dessins, chalcographie)*, par Jean GUIFFREY. — Paris, H. Laurens, in-8°, 105 fig., 3 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Bordeaux*, par Charles SAUNIER. *Oxford et Cambridge*, par Joseph AYNARD. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig., 4 fr. et 3 fr. 50.

— *Petites Monographies des grands édifices de la France. La Cathédrale de Chartres*, par René MERLET. *Le Château de Coucy*, par Eugène LEFÈVRE-PONTALIS. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-16, fig., à 2 fr. l'un.

— *Documents sur l'art décoratif français, du IXe au XIXe siècle*, collection de moulages offerts au musée du Louvre par le musée des Arts décoratifs, publiés par Louis LUMET et Yvanhoe RAMBOSSON. — Paris, « l'Art décoratif », 1re série, 4 fasc. in-fol., 100 pl., 100 fr.

— *Jean-Baptiste Perronneau, peintre-pastelliste (1715-1783)*, par Léandre VAILLAT et Paul RATOUIS DE LIMAY. — Paris, F. Gittler, in-4°, 84 pl., 150 fr.

— *Les Maîtres illustrateurs : A. Lepère, Dagnan-Bouveret, A. Robida, G. Jeanniot, L.-O. Merson, P. Vidal, G. Rochegrosse*, etc. Texte par G. RODRIGUES, L. THÉVENIN, O. UZANNE, R. BOUYER, etc. — Paris, A. Blaizot, in-4°, fig. et pl., 75 fr.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

HOTELS RECOMMANDÉS

PARIS

GRAND HOTEL boulevard des Capucines et place de l'Opera. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

LANGHAM HOTEL rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs-Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires

HOTEL CAMPBELLL 45, 47, avenue Friedland. Champs-Elysees.

GRAND HOTEL DE L'ATHENEE 15, rue Scribe.

HOTEL BEAUSITE 4, rue de Presbourg. place de l'Étoile.

HOTEL COLUMBIA 16, avenue Kléber A. Geissler, propriétaire

HOTEL MAJESTIC avenue Kléber, sur l'emplacement de l'ancien Palais de Castille.

HOTEL RITZ place Vendôme. Rendez-vous de la clientèle aristocratique des deux mondes.

HOTEL REGINA rue de Rivoli, place des Pyramides. Le plus central des hôtels de 1er ordre.

DÉPARTEMENTS

AIX-LES-BAINS GRAND HOTEL D'ALBION (1er ordre), près l'Etablissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn-tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

BIARRITZ HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les conforts. — M. Campagne, propriétaire.

CAP MARTIN Entre Monte Carlo et Menton La plus belle position du littoral.

CAUTERETS HOTEL D'ANGLETERRE. 1er ordre. Ascenseur. Électricité. Grand confort — A. Meillon, propriétaire.

ÉVIAN-LES-BAINS SPLENDIDE HOTEL ET GRAND HOTEL. 1er ordre. Ascenseur. Lumière électrique dans toutes les chambres. Tramway électrique entre l'établissement thermal et l'hôtel.

MARSEILLE HOTEL NOAILLES ET MÉTROPOLE Réputation universelle.

MENTON GRAND HOTEL D'ORIENT. En plein midi Parc ombragé et jardin d'hiver. — Ch. Brunetti, propr.

NICE GRAND HOTEL NICE PALACE, rue Emmanuel, au centre de la ville. Ouvert toute l'année.

PAU GRAND HOTEL GASSION. 1er ordre. Jardin d'hiver. Ascenseur. Électricité. Telephone. — A. Meillon, pr.

TAMARIS-S/MER GRAND HOTEL, le plus au Sud de la Côte d'Azur, dans le site le plus ravissant du littoral. — F. Just, propriétaire.

TOULOUSE GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. — Spécialités de pâtés de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition de Saint-Louis 1904. — Dépôt et vente : Grand-Hôtel, et 31, rue Alsace Lorraine.

TURBIE (Alpes-Maritimes). — EDEN HOTEL. Récemment construit avec tous les conforts modernes.

ÉTRANGER

ABBAZIA HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaghe (de la Cie internationale des Grands-Hôtels).

ALEXANDRIE NEW KHEDIVIAL HOTEL — First-class Troughout. — F. Remsperger, manager.

BERLIN HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

LE CAIRE HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

CONSTANTINOPLE PERA PALACE. Gr. rue de Pera. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. (de la Cie intern. des Grands-Hôtels).

GENEVE HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1er ordre. — Aug. Reichert, propr.

GÊNES, BRISTOL-HOTEL, 35, rue du XX-Septembre. Maison de 1er ordre. Tous les conforts.

LONDRES SAVOY HOTEL, à l'entrée du Stand. Vue sur la Tamise. Réputation mondiale.

LUCERNE HOTEL NATIONAL. 1er ordre. Chambres avec salles de bains particulières, arrangements pour familles au printemps.

PALERME VILLA IGIEA, GRAND HOTEL sur la mer. Grand Parc. Admirable séjour d'hiver.

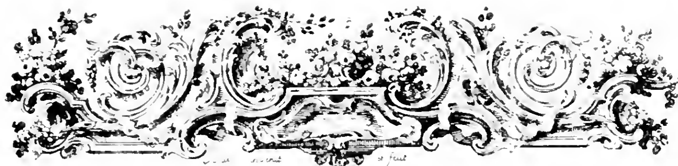
ZURICH GRAND HOTEL VICTORIA. En face de la gare. Hôtel de 1er rang. Ascenseur. Lumière élect. Chauffage central. — J. Boller et fils, propriétaires.



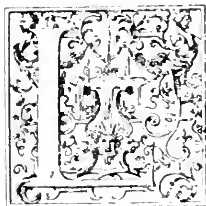
BUREAU MODERNE — RUE DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE, N° 100

COMMUNIQUÉ PAR

MERCIER FRÈRES, Tapissiers-Décorateurs, à PARIS



LES CENT PORTRAITS DE FEMMES



A phrase célèbre de Mme Vigée-Lebrun : « Les femmes régnaient alors », devrait être inscrite à l'entrée de l'Exposition du Jeu de Paume. Reines, bourgeoises, favorites toutes puissantes, amoureuses et comédiennes célèbres, sont là réunies pour la plus grande joie de nos yeux, provocantes dans leurs habits de parade ou simplement charmeuses en des attitudes familières, affirmant la toute puissance de leur grâce et évoquant tout un siècle, depuis Largillière jusqu'à Louis David, depuis Hogarth jusqu'à Lawrence. Nicolas de Largillière inaugure cette série magnifique, et c'est là un choix des plus heureux. D'inspiration il appartient encore au siècle de Louis XIV, dont nous retrouvons les draperies volumineuses et tourmentées ainsi que les gestes nobles et peu naturels ; mais sa technique, en revanche, est tout à fait autre : il aida, en effet, les Rubénistes à introduire chez nous cette mode d'une peinture chaude et colorée dont il avait pris l'habitude dans les Flandres. Il eut une grande vogue comme peintre de femmes, car, le premier au XVIIIe siècle, il sut les faire jolies, tout en leur gardant leur personnalité. « On ne parlait, dit d'Argenville, que de son habileté pour peindre les dames, dont les grâces, loin de diminuer, gagnaient beaucoup entre ses mains ». Malheureusement la plupart de ses portraits de femmes sont gâtés par des fonds bleus, lourds et durs, qui font paraître violacés ou légèrement briqués ces visages très fardés, comme dans ce

très amusant portrait de Mme de Dreux-Brézé[1] tenant une houlette dans la main gauche, la droite posée sur un petit griffon qui s'appuie sur un rocher « orange ». Il y a de belles qualités dans le rendu de la robe en gaze d'argent ornée de rubans bleus : vêtement bien somptueux pour une bergère ! Mais nous sommes encore à l'époque où les peintres se souciaient fort peu de l'exactitude ou même de la vraisemblance dans les costumes.

Le célèbre portrait de Mlle Duclos[2], bien qu'ayant ce même fond désagréable, est remarquable par l'expression de la physionomie aux yeux si bien mouillés de larmes. L'attitude théâtrale de la comédienne qui, dans le rôle d'Ariane, se lamente sur le départ de Thésée, serait certes un peu ridicule, sans la sincérité avec laquelle l'artiste a rendu le jeu de l'actrice tel qu'il était, sans s'occuper de ses défauts. Mais où Largillière tire un effet vraiment merveilleux de la richesse de sa palette, c'est dans l'assemblage de certains tons délicats, comme dans les étoffes mauves et bleutées de la robe et les fruits du portrait où l'on a cru voir Mme de Parabère et le Régent[3]. Largillière ne recherchait du reste pas la clientèle de la cour : il lui préférait les gens de robe et la bourgeoisie, dont les portraits lui étaient plus promptement payés et avec qui il était beaucoup plus libre. C'est ainsi qu'il nous a conservé les traits de l'orfèvre Germain et de sa femme[4], entourés de vases ciselés et de candélabres qui rappellent la profession du mari. La physionomie de l'orfèvre, forte et énergique, aux yeux noirs très volontaires, est un très beau morceau; celle de sa femme, un peu tigée, à la peau luisante, est moins agréable, bien que très vraie dans sa laideur.

Les organisateurs de l'exposition ont eu l'heureuse idée de placer, à côté des Largillière, un grand portrait de femme de Tournières, connu surtout pour ses petits portraits groupés comme ceux du musée de Nantes, qu'il est intéressant de rapprocher du peintre de la Duclos.

Ces deux artistes marquent la transition entre l'époque de Louis XIV et celle de Louis XV ; avec Boucher, Nattier, Tocqué et Perronneau, nous sommes en plein sous le règne de la Pompadour. Le premier, décorateur de génie, dont la fécondité fut telle qu'il pourrait personnifier tout l'art de son temps, a laissé peu de portraits, qui ne valent, du reste, que par le coté décoratif et tapissier, pourrait-on même dire, et où il parait gêné

1. Collection de M. le baron Edmond de Rothschild. — 2. Collection de la Comédie-Française. — 3. Collection de M. le marquis de Chaponay. — 4. Collection de M. C.-S. Gulbenkian.

dans le rendu des physionomies. Les deux qui sont exposés aux Cent Portraits représentent Mme de Pompadour. Aucun artiste n'était, en effet,



LARGILLIERE. — L'ORFEVRE THOMAS GERMAIN ET SA FEMME.
Collection de M. C. S. Gulbenkian

plus qualifié pour peindre la fée des arts que Boucher, son maître de dessin et son protégé : aussi a-t-il mis toute sa verve dans le petit tableau[1] qui la représente étendue sur une chaise longue, et où les chatoyants

1. Musée d'Edimbourg.

coussins et la robe bleue à guirlandes de fleurs sont un régal pour les yeux. Dans le second[1], d'un gris éteint plus doux, la marquise de Pom-



MAITRE INCONNU. — JEANNE D'ALBERT DE LUYNES, COMTESSE DE VERRUE
Collection de M. A. Reyre.

padour est debout, en robe blanche, à côté d'un clavecin. A ses pieds, des livres, dont un relié à ses armes, un globe terrestre, des plans et des fleurs.

1. Collection de M. le baron de Schlichting.



rappellent, ainsi que la bibliothèque du fond, les goûts de la favorite, et nous révèlent le souci qu'a eu l'artiste de bien la placer dans son cadre habituel.

Tout proche de ces petits Boucher est un portrait de femme brune aux yeux noirs, en robe blanche garnie de fourrures, d'une belle pâte grasse et moëlleuse[1]. Il nous paraît tout à fait impossible de faire concorder les deux indications du catalogue : « *Portrait de la marquise du Châtelet*, par Nicolas-Bernard Lépicié » ; ce dernier, né en 1735, n'avait, en effet, que 14 ans à la mort de Mme du Châtelet, en 1749. De plus, la personne représentée ne ressemble guère à la description, trop méchante pour ne pas être sincère, que nous a laissée d'elle Mme du Deffand : « Représentez-vous une femme grande et sèche, sans cul, sans hanches, la poitrine étroite, deux petits tetons arrivant de fort loin, de gros bras, de grosses jambes, des pieds énormes, une très petite tête, le visage aigu, le nez pointu, deux petits yeux vert de mer, le teint noir, rouge, échauffé, la bouche plate, les dents clairsemées et extrêmement gâtées, voilà la figure de la belle Émilie ».

Jean-Marc Nattier, au contraire, est un portraitiste dans toute l'acception du mot, bien qu'il ait été reçu à l'Académie en 1718, comme peintre d'histoire. Très vite apprécié de ses contemporains, on peut dire que, dès l'époque de la faveur de Mme de Châteauroux, jusqu'à la mort de Mme de Pompadour, il fut le portraitiste favori de la cour de France, et l'on vit même la reine, la douce Marie Leckzinska, demander au peintre des maîtresses royales le portrait de ses filles et le sien. Une très grande facilité, un coloris agréable, bien qu'un peu cartonneux, l'avaient aidé à acquérir cette réputation, mais surtout il sut toujours contenter ses modèles, non pas tant en embellissant leurs traits qu'en flattant leur vanité par le décor et les accessoires. Des traditions du grand siècle, Nattier n'avait retenu, en effet, que certaines données mythologiques, modernisées et surtout simplifiées, dont il fit un genre presque nouveau, tant il est transformé. Le portrait de la comtesse de Rigolet[2], assise, très légèrement vêtue, sur une sorte de nuage, ainsi que celui de cette fort belle femme représentant Flore, qui n'est autre que Mme de Baglion[3] (appelée par erreur de Boglione), Françoise du Roure, fille d'une dame de la Dauphine et

1. Collection de M. le baron Henri de Rothschild. — 2. Collection de M. Louis Paral. — 3. Collection de M. le marquis de Chaponay.

amie de la Pompadour, nous sont un exemple de ces portraits mythologiques qui eurent alors tant de succès.

Le portrait, exposé au Salon de 1738, de « Mlle de Canisy, épouse du marquis d'Antin[1] », est plus simple : cette jeune femme n'est encore qu'une enfant, mais comme l'attitude donnée par l'artiste, le geste du bras droit tendu pour soutenir la perruche, fait bien valoir ses grâces de fillette ! Dans celui de la marquise de la Ferté-Imbault[2], daté de 1740, Nattier n'a pas sacrifié au costume, et s'est contenté de nous la montrer au bal masqué, la robe recouverte d'un ample domino ; la tête est jolie, sans plus, avec ces yeux noirs, excessivement brillants et durs, et ce menton volontaire qui indiquent fort bien le caractère emporté de la fille de Mme Geoffrin.

Enfin, dans une scène de famille charmante, Nattier nous montre une mère en train d'orner de fleurs la chevelure de sa fillette ; c'est le portrait de Mme Marsollier et de sa fille[3], et non celui de la comtesse de Saint-Pierre, daté de 1749 : le dessin en existe au musée de Weimar et a été reproduit par M. de Nolhac dans son beau livre sur le peintre de Mesdames. A voir l'air altier de la mère et le cadre magnifique qui l'entoure, on croirait que c'est une dame de la cour ! Il n'en est rien cependant, il s'agit simplement de cette « Duchesse de Velours » que l'on raillait à Versailles et sur laquelle le duc de Luynes s'est exprimé ainsi :

> Mme Marsollier était fille de M. Le Leu, procureur du Roi, des domaines et des bois ; elle était fort connue par sa beauté. Son mari était un gros marchand de soie, qui a acheté depuis une charge de secrétaire du Roi. Une des conditions du mariage de Mme Marsollier a été de ne jamais entrer dans la boutique de son mari ; elle évitait même de passer dans la rue Saint-Honoré pour ne pas voir la boutique.

Comment Nattier n'aurait-il pas été goûté des femmes qu'il savait ainsi métamorphoser de bourgeoises en grandes dames ! On lui a reproché souvent, même de son vivant, la manière un peu recherchée dont il les entourait d'accessoires étranges, et Ch.-N. Cochin l'a fort bien exprimé dans son mémoire sur les portraits[4] :

> On voit, dit-il, des vêtements qui semblent contraires à la décence et on les dames sont presque nues, avec une simple chemise qui leur laisse la gorge, les bras

1. Collection de Mme Édouard André. — 2. Collection de M. le marquis d'Estampes. — 3. Collection de M. Jules Porgès.

4. *Recueil de quelques pièces concernant les arts.* Paris, C.-A. Jombert, 1757, p. 151 et suiv.

et les cuisses à découvert. C'étaient apparemment les vêtements qu'elles portaient en négligé, dans leur appartement, l'été... On a lieu de croire, ajoutait-il plus loin,



N. B. Lepicié. — La Marquise du Chatelet (?).

Collection de M. le baron Henri de Rothschild

qu'un des principaux amusements de ces dames était d'élever des oiseaux, même les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles, à qui elles donnaient du vin blanc dans des coupes d'or.

Au moment où ces critiques furent publiées, en 1757, il y avait déjà plusieurs années, comme en témoigne le beau portrait de la comtesse de Verrue, d'un si grand réalisme [1], que des peintres de portraits s'efforçaient de réagir contre la conception des Largillière, des Raoux et des Nattier, en renonçant au maniérisme dans les étoffes et aux accessoires par trop invraisemblables d'une mythologie de commande. Cette réaction, due à l'initiative d'un La Tour, d'un Chardin et surtout d'un Cochin, soutenu par son ami le marquis de Marigny, inspira très rapidement aux artistes un nouveau genre d'une grande sobriété. Et cependant certains peintres, tels que Drouais, restèrent longtemps encore sous la première influence, ainsi que nous le prouvent sa princesse de Condé [2], si artificielle et si théâtrale, et surtout sa Mlle de Romans [3], à la petite tête emmanchée d'un long cou, vêtue d'un superbe manteau de cour sur un costume d'orientale, et dont la coiffure rappelle un peu celle de Mme de Pompadour en sultane, par Van Loo. On ne connaît pas d'autres portraits de cette rivale, un moment dangereuse, de Mme de Pompadour, et qui finit par lasser le roi, avec ses exigences pour son fils, le futur abbé de Bourbon ; mais la description que nous a laissée d'elle Sophie Arnould semble bien s'accorder avec la peinture de Drouais : « Chez cette personne extraordinaire, la nature, abandonnant ses règles de bon goût, avait pris plaisir à faire une grande exagération. Mlle de Romans, considérée à part, était moulée de sa personne, et chez elle tout était en rapport et en perfection, mais cette perfection était colossale... C'était au point qu'auprès d'elle ou à ses côtés, le roi lui-même, quoique fort bel homme, n'avait l'air que d'un écolier ou d'un demi-roi ». — Il nous semble impossible de laisser à Drouais le portrait de Marie Antoinette [4] exposé sous son nom, celui-ci étant mort en 1775.

Parmi les premiers artistes qui suivirent, au contraire, la nouvelle voie, et dont des œuvres sont exposées au Jeu de Paume, nous citerons Perronneau et Roslin, ainsi que Tocqué, le propre gendre de Nattier, assez mal représenté ici par le portrait de Mme Mirey et de sa fille [5].

L'émule de La Tour, Perronneau, dont nous admirions l'an dernier, rue de Sèze, les merveilleux pastels, aima toujours les poses simples et

1. Collection de M. A. Beyre. — 2. Collection de M. le baron de Schlichting. — 3. Collection de M. Eugène Kraemer. — 4. Collection de M. le marquis de Chaponay. — 5. Collection de feu M. Maurice Kann.



A. Roslin. — La Marquise de X.

Collection de M. Louis Adam

naturelles. Le portrait de Mme d'Ayen[1], assise dans son fauteuil, en témoigne éloquemment. Malgré la tonalité un peu terreuse, qui rappelle certains de ses pastels, ce portrait est des plus attachants; c'est un de ceux, assez rares, où est resté un peu de l'âme, à la fois de l'artiste et du modèle, et avec lequel on aimerait vivre et causer. Quelle figure aristocratique et fine que celle de cette vieille duchesse, aux mains effilées, au port de tête élégant, avec son nez long et mince, ses lèvres railleuses, ses yeux las, mais si étonnamment expressifs!

Dans sa robe de faille beige, appuyée sur un coussin d'un vert délicat, Mme de Sorquainville[2] a la même grâce spirituelle; pouvons-nous imaginer rien de plus vivant que ce visage de malade amaigrie, au teint jaune ivoire, et dont les yeux noirs brillent d'un si vif éclat d'intelligence? Ce devait être devant un portrait de cette facture que Diderot, qui pourtant préférait La Tour, écrivit : « La plupart des portraits de Perronneau sont faits avec esprit ».

Tout voisin, et dans une atmosphère et une attitude si semblables que Diderot s'y trompa et le décrivit comme un Perronneau, le portrait de la marquise de X...[3] nous révèle dans Roslin un peintre à la fois très puissant et très délicat. Il est, en général, jugé d'après des portraits aux étoffes brillamment colorées; dans celui-ci, au contraire, tout en gardant cette facilité à faire merveilleusement les étoffes, il s'est plus occupé de la figure de cette jeune femme, dont il a délicieusement rendu la spirituelle expression. C'est ce portrait, disions-nous, qui nous a valu ce passage de Diderot dans son Salon de 1767 : « ... L'épaule est prise si juste qu'on la voit toute nue à travers le vêtement, et ce vêtement est à tromper. C'est l'étoffe même pour la couleur, la lumière, les plis et le reste; et la gorge! il est impossible de la faire mieux, c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée, placée à merveille, et peinte il faut voir! »

Mais de tous les portraits de l'exposition, celui qui témoigne le mieux de cette nouvelle conception des artistes est le très beau portrait de Mme Lenoir[4], mère d'Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, par Duplessis. Cet artiste, qui jouit d'une très grande célébrité à

1. Collection de M. le comte de Lagarde. — 2. Collection de M. David Weill. — 3. Collection de M. Louis Adam. — 4. Collection de M. Lenoir.

la fin du XVIIIe siècle, fut rarement mieux inspiré. Dans un cadre de petites dimensions, Mme Lenoir est représentée de face, vêtue d'une robe de soie bleu pâle, dont le corsage s'ouvre sur une échelle de rubans blancs, coiffée d'un bonnet de dentelles serré sous le menton par une fanchon noire. Les chairs du bras et de la main, celles de la figure, de la poitrine, que fait délicatement valoir la note jaune des renoncules placées au creux du corsage, sont merveilleusement rendues. Il est impossible d'exprimer la vie qui se dégage de cette figure aux fins sourcils, aux yeux bruns très doux, où tout nous charme, depuis le demi-sourire un peu étonné, jusqu'à la couverture du livre d'un si joli ton. Ce portrait fut exposé au Salon de 1769 sous le n° 199, et il ne saurait y avoir aucun doute à ce sujet, puisque nous en trouvons, dans l'exemplaire du livret de ce Salon illustré par G. de Saint-Aubin, un petit croquis, accompagné de cette note : « marchande de bas, près les 15 vingt ». Or Mme Lenoir, née Adam, était, en effet, la seconde femme de Lenoir, bonnetier du roi, qui habitait rue Saint-Honoré.

Pendant le règne de Louis XVI, la tendance à la simplicité s'affirme encore plus ; les peintres renoncent complètement au portrait mythologique ou simplement historique ; les portraits en grand costume, même, deviennent extrêmement rares. Désormais, les femmes se font peindre en robes de linon blanc et chapeau de paille, souvent dans une recherche de simplicité qui deviendra de l'affectation, comme nous le montrent si bien les œuvres de Mme Vigée-Lebrun, l'artiste à la mode et préférée de la reine, et, entre autres, le charmant portrait qu'elle a fait, en 1782, de la princesse de Polignac[1], la figure si jeune sous son chapeau de bergère. Bien que nous retrouvions dans ce portrait le goût très grand de Mme Vigée-Lebrun, il ne vaut pas, au point de vue « peintre », le magnifique portrait de la Dugazon[2] dans le rôle de *Nina, ou la Folle par amour*, exécuté en 1787 et qui peut compter parmi ses chefs-d'œuvre.

Le portrait qu'elle a fait de Mme du Barry[3], vers 1786, nous montre la favorite âgée de 43 ans, au moment de sa retraite à Louveciennes, encore bien jolie, dans le même costume et la même pose gracieuse que sur la petite miniature de Lawreince de la collection Doistan.

1. Collection de M. le duc de Polignac. — 2. Collection de Mme la comtesse Edmond de Pourtalès. — 3. Collection de Mme la duchesse de Rohan

Peintre de Mesdames, reçue à l'Académie le 31 mai 1783, le même



Mme LABILLE-GUIARD PAR ELLE-MÊME
ACCOMPAGNÉE DE SES ÉLÈVES, Mlles CAPET ET DE ROSEMOND.
Appartient à M. Wildenstein.

jour que sa rivale Mme Vigée-Lebrun, Mme Labille-Guiard, connue surtout

pour ses pastels où l'on retrouve un peu de son maître La Tour, nous a laissé quelques beaux portraits à l'huile, dont celui qui est en place d'honneur au Jeu de Paume. Dans ce grand tableau[1], l'artiste s'est représentée en train de peindre (en robe de satin bleu pâle et en chapeau de paille !) devant deux de ses élèves qui suivent son travail des yeux ; de ces deux jeunes filles, l'une est Mlle Capet, la miniaturiste, l'autre Mlle de Rosemond, qui devait épouser le graveur Bervic. Toutes les qualités de Mme Labille-Guiard apparaissent dans cette toile, remarquée au Salon de 1785 par le continuateur de Bachaumont : sa vigueur de dessin, sa science des étoffes, son adresse à rendre les accessoires. Les figures sont malheureusement un peu lourdes et ennuyeuses.

Du peintre-graveur Danloux, sont exposés plusieurs portraits, intéressants surtout par le côté anecdotique et documentaire ; deux, entre autres, méritent une mention particulière : l'un, celui de la marquise de Bange brodant[2], délicieusement vieillot et bien amusant comme arrangement ; l'autre, le portrait de femme inconnue[3], curieux par l'expression des yeux bruns très veloutés et très vivants.

Le dernier artiste qui figure aux Cent Portraits, — avec Prudhon, représenté par le piquant portrait de Mme Copia[4], — est Louis David. Le grand portrait de Lavoisier et de sa femme[5] nous laisse assez froids ; mais son triomphe est certainement le portrait de Mme de Montgiraud[6] à son clavecin. Quel dessin sûr et puissant, quelle entente de la mise en place, quelle vie dans cette figure souriante sous la grande perruque poudrée, et surtout quelle couleur dans cette immense jupe de soie vieil or, aux plis multiples, où se joue la lumière, et que fait si bien chanter le vernis rouge du clavecin ! Évidemment, ce n'est pas enlevé avec fougue et esprit comme un Perronneau ; c'est fait, peut-être même trop fait, mais que nous importe, puisque le résultat est la vie elle-même !

Nous aurons moins à dire des portraitiste anglais, les œuvres de premier ordre étant malheureusement assez rares à l'exposition. Les Reynolds

1. Collection de M. Wildenstein. — 2. Collection de M. Guillaume Dubufe ; nous croyons qu'il s'agit plutôt de Mme d'Étigny, protectrice de Thouron ; un émail de ce dernier, sans doute fait d'après la peinture de Danloux, a été exposé en 1906 à la Bibliothèque nationale, lors de l'Exposition d'œuvres d'art du XVIIIe siècle. — 3. Collection de M. Albert Lehmann. — 4. Collection de M. Ferdinand Bischoffsheim. — 5. Collection de M. Étienne de Chazelles. — 6. Collection de M. le baron d'Erlanger.



Phot. Braun, Clément et Cie

TH. GAINSBOROUGH — LA REINE CHARLOTTE, FEMME DE GEORGE III.
Victoria and Albert Museum

et les Gainsborough, entre autres, sont absolument insuffisants pour donner une idée du génie de ces deux artistes, et l'ensemble ne permet guère de suivre l'art du portrait en Angleterre pendant le XVIII[e] siècle. Les œuvres les plus anciennes sont quelques portraits d'Hogarth : nous citerons ceux de M[me] William James[1], de Peg Woffington[2], l'actrice célèbre, et de Sarah Malcolm[3], mais nous remarquerons surtout l'esquisse si vivante et si expressive de M[lle] Rich[4], sans doute la fille de John Rich, fondateur du théâtre de Covent-Garden et ami de l'artiste. Hogarth ne fut, au reste, pas un véritable portraitiste comme, par exemple, Hudson, le maître de Reynolds, représenté ici par le curieux portrait de la duchesse d'Ancaster[5], grande maîtresse de la garde-robe de la reine Charlotte, debout, vêtue d'une robe de satin bleu, tenant à la main une plume d'autruche, et dont Ardell nous a laissé la gravure.

Il est intéressant de rapprocher ce portrait de celui d'Allan Ramsay, représentant M[me] Morrison de Haddo[6], assise, vêtue d'une robe bleue garnie de dentelles blanches, les bras croisés sur une table. Ces portraits de Ramsay, très simples et conçus dans un esprit si différent de celui des Kneller et des Lely, eurent une grande influence sur Reynolds, non certes au point de vue de la peinture, mais en tant qu'attitude et composition. Nous en avons la preuve dans la gracieuse image de Kitty Fischer[7] et dans le beau portrait de Nelly O'Brien[8], qui doit être daté des environs de 1760. On sait la passion qu'eut l'artiste pour cette jolie femme, qu'il peignit souvent : le portrait du Jeu de Paume est une variante, inférieure, de celui de la collection Wallace : elle est assise, de face, dans un jardin, légèrement penchée en avant, mais nu-tête, ce qui fait regretter l'ombre transparente du chapeau qui donne tant de charme au tableau de Londres. Le maître anglais s'y montre le coloriste puissant qu'il fut toujours : il y a, dans le fond brun rouge, des tonalités magnifiques, qui font admirablement ressortir la physionomie à l'expression profonde, et la pâleur des épaules, si accentuée qu'elle se confond avec le blanc du corsage. Nous y remarquons aussi cette matière épaisse et grasse, si différente de celle d'Hudson et de Ramsay, cette manière de peindre à larges touches,

1. Collection de MM. Colnaghi. — 2. Collection de sir Edward Tennant. — 3. Collection de sir Frederick Cook. — 4. Collection de M. Max Michaelis. — 5. Collection de M. le comte d'Ancaster. — 6. Collection de M. Thomas Baring. — 7. Collection de M. le comte de Crewe — 8. Collection du colonel R.-J. Cooper.

presque brutalement, qui nous frappe dans l'école anglaise et que nous retrouvons dans l'esquisse de la comtesse Spencer et de sa fille (1769)[1] :



REYNOLDS. — KITTY FISHER.
Collection de M. le comte de Crewe.

nous devinons ici, dans l'attitude de la mère tenant sa fillette, — celle qui fut plus tard la belle Georgiana, duchesse de Devonshire, — tout ce que

1. Collection de M. le duc de Devonshire.

Reynolds devait mettre de tendresse maternelle et de naturel enfantin dans le portrait définitif popularisé par la belle gravure de J. Watson.

La comtesse de Powis[1], coiffée d'un grand chapeau bleu qui ombre des cheveux poudrés, drapée dans une robe blanche, se détache sur un fond un peu sombre. Cette toile, gravée par Valentine Green en 1779, est la seule qui rappelle ici cette merveileuse série des duchesses, où Reynolds, pour plaire à sa clientèle aristocratique, revint à une conception plus théâtrale du portrait, en plaçant ses modèles dans des décors de parcs aux feuillages cuivrés. Avec celui d'Elizabeth Foster, plus tard duchesse de Devonshire[2], et dont Bartolozzi nous a laissé, en 1787, une si belle gravure, nous avons, au contraire, un exemple de la dernière manière de Reynolds, beaucoup plus simple. Cette très intéressante peinture est malheureusement en si mauvais état, qu'on peut difficilement juger de ce qu'elle était.



HOPPNER. — MRS. WILLIAMS.
Collection de Mme F. K. C. Fleischmann

Le portrait de Nelly O'Brien, dont nous parlions plus haut, est certainement un de ceux où Reynolds a mis le plus d'âme, et, cependant, il ne saurait soutenir la comparaison, sous le rapport de l'expression, avec le petit portrait envoyé par le South Kensington et placé à son côté, de la reine Charlotte par Gainsborough. Aucune œuvre peut-être ne pouvait

1. Collection de M. le comte de Powis. — 2. Collection de M. le duc de Devonshire.



mieux nous faire sentir la différence entre ces deux grands artistes. D'une technique toute différente, le portrait de la reine Charlotte, d'une harmonie ravissante, où le gris des cheveux se confond avec le blanc nacré du bonnet, est une des figures les plus expressives de l'école anglaise. D'un ovale allongé, aux yeux gris bleuté fendus en amande et à demi fermés, ce visage, tout empreint de calme et de délicatesse, reflète une vie intérieure intense à laquelle n'atteignit jamais Reynolds. Nous remarquons aussi le portrait de Mrs. Graham[1], si frais de tons, et qui, par l'éclairage, donne étrangement l'impression d'un clair de lune. C'est une première idée du portrait qui est au musée d'Edimbourg, esquisse pleine de sincérité, où l'artiste a su donner une sorte de grâce au visage boudeur de cette jeune femme.

Du rival de Reynolds, de celui qui, après des débuts fort brillants, lui enleva petit à petit la plus grande partie de sa clientèle aristocratique, de Romney enfin, plusieurs portraits sont à remarquer. Entre autres le grand portrait, encore sous l'influence de Reynolds, où lady Milnes[2] debout, la main appuyée sur une colonne, un grand chapeau à plumes blanches sur ses cheveux blonds, est tournée à demi dans un joli mouvement qui découvre le pied ; cette toile, d'une belle allure, bien que trop enfumée aujourd'hui, a dû être d'un coloris magnifique. Deux esquisses, enfin, complètent l'ensemble de cet artiste : l'une d'elles est une indication, très légèrement brossée pour un portrait, de la fameuse lady Hamilton[3] en *Euphrosyne* ; l'autre, un portrait inachevé de lady Sligo[4], d'une jolie expression de physionomie.

L'artiste le mieux représenté dans cette partie de l'exposition est certainement Hoppner, dont quelques belles œuvres permettent d'apprécier le talent. C'est, tout d'abord, faisant pendant à la duchesse d'Ancaster, un grand portrait d'apparat de Mme Whitbread[5], debout, en robe noire, devant une balustrade, un lévrier près d'elle. Puis, le portrait ovale de Mme Williams[6], si fraîche et si rose, en robe et bonnet blancs ornés de rubans bleus, beaucoup plus clair, assez brutal de métier, mais cependant d'un beau coloris. Celui de la comtesse Waldegrave[7],

1. Collection de M. A. G. Maxstone Graham de Cultoquhey. — 2. Collection de M. le comte de Crewe. — 3. Collection de M. George Harland Peck. — 4. Collection de Mme la marquise de Sligo. — 5. Collection de M. Samuel Whitbread. — 6. Collection de Mme F. C. K. Fleischmann. — 7. Collection de sir William van Horne.

un délicieux profil perdu, à moitié caché par les cheveux ébouriffés, lui aussi, dans une note claire, est charmant. Il est intéressant de voir comme Hoppner pouvait passer d'un portrait légèrement indiqué, comme celui-ci, à un morceau aussi chaud de ton, aussi coloré, que le portrait de Miss Raine[1], à la figure si vivante sous l'espèce de turban dont elle est coiffée.

Mais quel changement lorsqu'on arrive, enfin, aux quelques portraits de Raeburn, un des plus beaux peintres de l'école anglaise ! Excellent dessin, couleur chaude et enveloppante, physionomies extraordinairement fouillées et expressives, tout est réuni dans cet artiste écossais, qui n'a pas encore obtenu toute la célébrité qu'on doit à son génie. Parmi les quatre Raeburn exposés, tous de premier ordre, deux présentent entre eux de grandes analogies, l'un, portrait d'Alicia, lady Stewart de Coltness[2], l'autre de Mme Stewart[3] : même fond de feuillage roux, même pose, presque même robe blanche. Le portrait de la brune Mme Scott-Moncrief[4], très brune, dont les épaules nues se détachent sur un magnifique manteau de velours rouge, est d'un coloris merveilleux : de même, du reste, que la très belle tête de vieille femme édentée[5], en guimpe et bonnet blancs, vigoureusement brossée, que met si bien en valeur le ton chaud du châle rouge.

Quant à Lawrence, il n'y a de lui de vraiment intéressant que le portrait de Mme Maguire[6] et de son fils, assis par terre avec un gros terre-neuve, d'un ton magnifique, mais d'une composition bien étrange.

Enfin, entre les deux salles d'exposition, quelques beaux dessins nous permettaient d'admirer, à côté de croquis de Watteau, d'Augustin de Saint-Aubin et de Cochin, de délicieuses têtes de femmes de Downman, qui, jointes à toutes les œuvres si intéressantes que nous venons de voir, nous laissent un excellent souvenir de cette très belle manifestation artistique, organisée avec tant de goût et de dévouement par M. A. Dayot. Souhaitons que, le printemps prochain, il nous soit encore donné pareil régal.

P.-André LEMOISNE

1. Collection de M. Henri Heugel. — 2. Collection de Mme F. C. K. Fleischmann. — 3. Collection de sir Edward Stern. — 4. Collection de M. T. G. Barratt. — 5. Collection de M. Lionel B. C. L. Muirhead. — 6. Collection de M. le duc d'Abercorn.



LA SCULPTURE ITALIENNE DU XVe SIÈCLE

D'APRÈS UN OUVRAGE RÉCENT[1]

C'est surtout lorsqu'on sort de Florence et des régions fréquentées de la Toscane, que le nouveau livre de M. Venturi devient un indispensable et unique instrument de travail. Où trouver avant lui réunies cette masse de documents et cette abondance d'informations sur la sculpture de la Vénétie, de la Lombardie, de Rome, du Sud de l'Italie? Des personnalités d'artistes sont, pour la première fois, mises en lumière, comme celle du Dalmate Giorgio da Sebenico, émule ignoré de Laurana. D'autres voient se modifier leur physionomie traditionnelle: on remarquera, par exemple, la thèse d'après laquelle les Mantegazza n'auraient laissé aucune trace de leur activité de sculpteurs à la Chartreuse de Pavie (ni ailleurs, du reste), ce qui conduit M. Venturi à grandir d'autant le rôle d'Amadeo et à attribuer «à un médiocre élève» de celui-ci, — par exemple à Pietro da Rho, auteur de la châsse des martyrs persans à Crémone, dont un morceau figure au Louvre, sous le nom d'Amadeo (n° 409), — les divers morceaux de sculpture, aux draperies chiffonnées à facettes, et aux figures disproportionnées, qu'on donnait jusqu'à présent aux frères Mantegazza. Et c'est à ce même Pietro da Rho que, d'après Malaguzzi Valeri, il faut attribuer[2] la porte Stonga, de Crémone, au musée du Louvre.

Mais il est un de ces artistes de second plan qui intéresse beaucoup

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 57.
2. Cf. *Rassegna d'arte*, t. I, p. 10.

plus le lecteur français, c'est ce Laurana, Dalmate d'origine, qui travailla à Naples pour le roi Alphonse, en France pour le duc d'Anjou, en Lorraine



Phot. Alinari.

FIG. 1. — FRANCESCO LAURANA. — BUSTE DE FEMME.

Marbre. — Musée du Louvre.

pour Frédéric II, à Palerme pour la duchesse d'Aragon, ce sculpteur médailleur qui a fixé dans le bronze les traits de plusieurs souverains ou princes français du xve siècle, et auquel on attribue aujourd'hui quelques-uns des bustes de femmes les plus délicatement idéalistes, les plus

touchés de *morbidezza*, les plus attachants par leur mystère quasi léonardesque, que la sculpture italienne nous ait laissés. M. Venturi se range, en effet, aux côtés de Bode, de Courajod et des critiques plus récents[1], en donnant à Laurana le buste de femme inconnue du Louvre (fig. 1), la *Béatrix d'Aragon* de la collection Dreyfus, et les bustes du même style à Berlin, Naples, Palerme, Vienne. Des raisons pour ainsi dire géographiques, des raisons de provenance, avaient d'abord conduit M. Bode à cette conclusion[2], mais on résistait encore, on pensait au réalisme assez court et lourd du retable de Saint-Didier d'Avignon du même Laurana, et il paraissait impossible que le même artiste eût produit des œuvres en apparence si dissemblables. Depuis que l'œuvre de Laurana nous est mieux connue, on a trouvé dans ses Madones de Palerme, de Messine, hélas ! et surtout de Noto (fig. 2), les sœurs parfaitement légitimes de toutes les exquises « inconnues », ou



Fig. 2. — Francesco Laurana. La Vierge et l'Enfant.
Marbre. — Noto (Sicile).

1. M. W. Rolfs et M. F. Burger qui, simultanément, nous ont donné chacun, sur Fr. Laurana, une étude des plus documentées et des plus attentives : W. Rolfs, *Franz Laurana*, Berlin, 1907 ; Fritz Burger, *Francesco Laurana*, Strasbourg, 1907.

2. Voir le résumé de la controverse Laurana antérieurement aux derniers travaux dans *les Arts*, t. I, 4, p. 37, sous la signature de M. André Michel.

3. Il ne faut pas oublier que, dès 1902, M. Antonino Salinas, conservateur du musée de Palerme, publiait ce monument dans *les Arts*, et le rapprochait des bustes en question.

princesses de la maison d'Aragon[1], portraiturées par le maître, jusqu'alors anonyme, « des bustes de femmes aux yeux baissés ». Alors, en y regardant de plus près, on a été tout surpris de leur trouver des sœurs aussi dans une ou deux des Saintes Femmes du retable d'Avignon. Et quant au prétendu réalisme brutal de Laurana, ne semble-t-il pas, en vérité, quand on regarde attentivement cette marche au Calvaire, que ce soit là réalisme de poète hors de son élément, brutalité maladroite et gauche d'un doux qui s'efforce à la violence et n'atteint qu'à la grimace[2] ?

Quoi qu'il en soit, la question Laurana, au moins dans ses grandes lignes, est de celles que l'on peut considérer désormais comme décidément tranchées[3].

Pour expliquer la formation de cet artiste, M. Venturi a exploré le milieu dalmate, mais il m'a semblé qu'il lui arrivait d'authentifier, en vertu d'une œuvre incertaine du maître à Naples, une autre œuvre également incertaine à Sebenico, et que, par là, ses déductions fort ingénieuses et intéressantes perdaient un peu de leur rigueur.

Le Louvre possède un autre buste de jeune femme, dont la paternité a donné lieu à diverses hypothèses contradictoires. C'est le charmant portrait de la « divine » Béatrix d'Este (fig. 3). Courajod, à cause de certaines particularités du dessin de la broderie qui orne le corsage de la jeune fille, proposait, en 1877[4], comme possible, sans plus, l'attribution à Léonard de Vinci, qui, comme chacun sait, a sculpté des œuvres aujourd'hui perdues. M. Venturi revient sur une attribution qu'il avançait dès 1888 dans un remarquable article de l'*Archivio storico dell' arte*. En 1491, Isabelle d'Este, écrivant à sa sœur Béatrix, femme de Ludovic le More, l'avisait qu'elle avait mandé près d'elle pour quelques jours « ce maître Jean Christophe, qui fit en marbre le portrait de votre Seigneurie ». Pourquoi donc le marbre du Louvre, certainement exécuté avant le mariage de Béatrix, et à Ferrare,

1. Je ne crois pas que la thèse de M. Rolfs, qui voit dans tous les bustes ci-dessus énumérés, et dans les masques du même style qu'on rencontre à Aix, au Puy, à Villeneuve-lez-Avignon, etc., autant de portraits de la seule et même Béatrix d'Este, rencontre beaucoup de partisans.

2. Il est vrai, d'ailleurs, que M. Venturi, comme M. Rolfs et M. Burger, explique ces contrastes par l'intervention d'un collaborateur anonyme.

3. Un cartel, récemment apposé au buste de femme inconnue du Louvre, consacre la nouvelle attribution à Laurana. Celle-ci remplace l'attribution à l'« école napolitaine », qui était comme une adhésion de Courajod aux hypothèses de Bode, dès 1890.

4. *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Beatrix d'Este* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1877).

où Isabelle avait pu le voir, ne serait-il pas l'œuvre de ce Gian Cristoforo Romano, que les contemporains prisaient si fort, qui fut plus tard sculpteur attitré de la duchesse de Mantoue, et à qui nous devons et de belles médailles et le tombeau de Gian Galeazzo Visconti, à la Chartreuse de Pavie ? Le soin particulier apporté dans le buste du Louvre à tout ce qui est ornement, alors que le modelé du visage et le traitement des cheveux, surtout, sont un peu sommaires, avait déjà frappé Courajod. Il s'explique admirablement, si on rapproche le buste des œuvres certaines de Gian Cristoforo. C'est ainsi que l'on retrouve presque exactement le dessin de palmettes du bord extérieur du corsage de Béatrix dans la frise supérieure du monument Trecchi à Crémone[1], tandis que ce monument comporte deux charmants *putti* qui rappellent par leur modelé et le faire de leurs cheveux le style de la tête du Louvre. Enfin, des remarques du même genre conduisent M. Venturi à grossir encore l'œuvre du maître du curieux buste de François de Gonzague à Mantoue.



Phot. Alinari

Fig. 3. — Gian Cristoforo Romano. — Beatrix d'Este

Marbre. — Musée du Louvre.

1. Fig. 739 de Venturi. Cf. *Archivio storico dell' arte*, 1888, fig. à la p. 253.

En matière d'attributions, d'ailleurs, on chercherait en vain, dans le livre que nous analysons, un coup d'autorité analogue à celui par lequel M. Venturi entendait naguère déposséder Giotto de la paternité des fresques du chœur de l'église basse d'Assise. L'une de ses assertions les plus nouvelles et les plus hardies, cette fois, est celle qui attribue à Amadeo la ronde d'anges de la coupole de la chapelle Portinari, à San Eustorgio de Milan. Nous attendrons que M. Marcel Reymond nous donne son avis sur une œuvre qu'il connaît si bien.



Fig. 4. — Jacopo della Quercia. La Vierge et l'Enfant (fragment). Bois peint. — Musée du Louvre.

Mais c'est surtout aux sculptures conservées dans les collections publiques et privées en dehors de l'Italie que M. Venturi s'en prend cette fois. Nous ne songeons pas à lui reprocher d'avoir dit, à ses risques et périls, son sentiment sur des œuvres dont l'authenticité ou la non authenticité, la filiation légitime ou non importent à la signification des artistes qu'il étudie ; lorsqu'on se souvient d'avoir vu, dans tel grand musée de l'étranger, les Donatello et les Luca della Robbia figurer par douzaines, lorsque, dans tel autre, on a trouvé réunis, comme par miracle, dans une arche tutélaire survivant aux naufrages du temps, les *modèles originaux* en terre cuite de quelques-unes des œuvres les plus significatives de la sculpture italienne, on se prendrait volontiers à bénir les sévérités du critique désintéressé. Mais le dirai-je, avec tout le respect et l'admiration que m'inspirent sa personne et son œuvre ? M. Venturi, qui connaît la bonne méthode

en matière d'attributions et la manie, quand il lui plaît, avec une maîtrise supérieure, nous a paru parfois en préférer une autre moins sûre et moins prudente, où l'arbitraire et l'impression subjective ont une part vraiment trop prépondérante. Puis il y a deux manières de contester l'authenticité d'une œuvre d'art : ou l'on nie simplement qu'elle soit de l'auteur dont elle porte le nom, ou bien on la croit et on la dit fabriquée par un faussaire. M. Venturi et ses disciples[1] nous semblent, à nous autres Français, abuser un peu de la seconde hypothèse. Ils en arrivent à supposer, dès le début du XIXe siècle et même plus haut, dès le XVIIIe, et plus haut encore, dès le XVIIe, toute une école de faussaires qui, travaillant à copier des œuvres alors, en général, si peu estimées apparaîtraient à cette date comme les plus prodigieux et les plus précoces des archéologues.



FIG. 5. — JACOPO DELLA QUERCIA.
LA VIERGE ET L'ENFANT (FRAGMENT).
Marbre. — Bologne, San Petronio.

En ce qui concerne les œuvres conservées au Louvre, à côté de beaucoup d'observations utiles et ingénieuses, il est certains jugements qui nous semblent appeler la discussion. Tel celui qui dénie à Jacopo della Quercia la paternité de la grande Madone assise, de bois peint et doré

1. On sent bien que je pense ici à la récente polémique entre M. Brunelli et M. Bertaux. Cf. *Arte*, 1906 et 1907.

n° 411 bis [1]. Je sais bien que le catalogue du Louvre, — un modèle de probité, — n'enregistre qu'une prudente « attribution » au maître siennois, mais tous les points sur lesquels M. Venturi attire notre attention, la coupe du visage de la Vierge, le dessin de ses cheveux, le style de la draperie, la forme des mains, sans parler du type de l'Enfant, nous semblent précisément en étroite conformité, — je ne dis pas : identité, — avec les œuvres les plus certaines de Jacopo à Bologne et à Sienne (fig. 4 et 5 [2]). Et le groupe tout entier porte la marque d'une âpre grandeur et d'une maîtrise que M. Venturi lui-même ne reconnaîtrait certainement à aucun des morceaux qu'il attribue à *l'école* de Quercia.

Quant à la Madone de marbre en bas-relief, provenant d'Auvillers [3], M. Venturi en conteste, dans une note assez dédaigneuse, non pas seulement l'attribution à Agostino di Duccio, mais même l'authenticité, et la seule raison qu'il consente à nous donner de son jugement est la forme « baroque » de l'écusson qui se trouve à la partie inférieure de gauche. Mais pourquoi ne pas admettre que ce détail ait été remanié lors du passage du marbre d'une famille dans une autre ? L'objection n'avait pas échappé à M. André Michel [4] et il l'avait réfutée par avance. Les armes qui figuraient sur cet écusson ont été martelées : faudra-t-il aussi mettre cette opération au compte de l'hypothétique faussaire du XVIIe siècle ? Notre Madone d'Auvillers me paraît fort injustement traitée par les critiques italiens. M. Enrico Brunelli lui reprochait récemment (*Arte*, 1907) la forme de cette « mandorle » autour de laquelle des anges curieux s'appuient comme sur un balcon ; or, la mandorle, avec ses anges groupés de la même façon, se retrouve identique, MM. Supino et A. Michel l'ont constaté, dans un stuc peint du XVe siècle, maintenant à la villa de Castello, mais qui se trouvait, dès 1598, dans la villa voisine de Petraia (fig. 6).

Enfin, certaines différences de détail entre les délicieux anges de terre cuite en bas-relief de la collection Thiers (fig. 7) et les anges du

1. Pour le dire en passant, l'auteur rendrait infiniment plus facile la vérification de ses dires s'il n'omettait constamment les numéros d'ordre des œuvres qu'il cite.

2. Pour toutes les confrontations que je ne puis refaire ici, il faut relire, dans *les Monuments et Mémoires Piot*, l'étude de M. André Michel (deuxième fascicule du t. III, 1897).

3. Cette Madone a été reproduite dans la *Revue* (1908), t. XXIII, p. 213.

4. Cf. M. André Michel, *la Madone dite d'Auvillers, au musée du Louvre* (*Monuments Piot*, X, 1903).

monument Forteguerra, à Pistoia (ceux-là passent pour une maquette de ceux-ci), ne nous paraissent pas suffisantes pour faire douter de l'authen-



Fig. 6. — La Vierge et l'Enfant entourés d'anges.
Stuc peint. — Villa de Castello, près de Florence.

ticité d'un morceau aussi délicat et nerveux sans mièvrerie; il nous est impossible de voir en quoi la tête de l'un des anges (lequel?) se rapproche davantage du type familier à Ghirlandaio, que de celui des anges Forteguerra, ou des anges du *Baptême du Christ* de l'Académie de

Florence, et leur filiation « verrochiesque » nous paraît très soutenable, très vraisemblable même. Cette œuvre, elle aussi, n'est citée que dans une note fort brève : certains silences de M. Venturi ne laissent pas d'étonner, autant que ces condamnations sommaires. Je sais bien qu'on ne saurait tout dire, même en 1140 pages, mais on est surpris, cependant, de voir qu'il est à peine fait une allusion — si discrète qu'elle n'est pas même rappelée à l'index, — aux deux Madones donatellesques du Louvre. Qu'elles soient, l'une ou l'autre, de Donatello lui-même, c'est ce qui me paraît plus que douteux[1] pour le stuc polychrome n° 389 (je ne crois pas qu'on trouve, dans l'œuvre de Donatello, un autre exemple d'un œil ouvert et dessiné comme l'est celui de cette Vierge) : et quant à la grande *Madone Piot* (386 *bis*), certaines sécheresses de facture rendent aussi l'attribution à Donatello très incertaine, mais il faut avouer que le travail précieux du fond ouvragé, avec le motif des petits vases, si fréquent chez le maître[2], est, ici, d'un grand intérêt. Il semble que ces deux morceaux eussent mérité une attention que M. Venturi nous a paru donner à d'autres, qui ne les valent pas.

Et l'on pourrait faire des réflexions analogues en ce qui concerne les collections particulières de Paris, qui se sont vu traiter avec une certaine rigueur. Le plan de cet article m'interdit d'entrer dans de nouvelles discussions de détail que des plumes plus autorisées institueront, je l'espère, mais je ne puis m'empêcher de faire deux remarques au passage. La collection Gustave Dreyfus contient deux Madones en bas-reliefs attribuées à Desiderio da Settignano. L'une est, au moins, une très bonne œuvre du XV[e] siècle[3], l'autre est exquise[4]. Laquelle M. Venturi exécute-t-il des deux mots : « assez douteuse » ? Quant au buste en marbre de Diotisalvi Nerone, dans la même collection, M. Venturi refuse de l'attribuer à Mino da Fiesole, il propose même d'y voir un faux (un de plus !), mais certaines inexactitudes de description[5] qu'il m'a été permis de constater me

1. Le catalogue des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, ne les attribue qu'à « Donatello ou son école ».

2. Chaires de Saint-Laurent, *cantoria* du Dôme.

3. *Les Arts*, 1908, fig. p. 9.

4. *Ibid.*, fig. p. 7.

5. « S'il n'avait pas le cou *petit*, ce buste pourrait paraître inspiré du prétendu Niccolo da Uzzano.). Il y a là des détails très étranges d'ajustement : un manteau court sur un mantelet... et dessous, une sorte de corset attaché au milieu par un petit nœud... l'arrondissement des plis des vêtements ne répond pas à la méthode habituelle de Mino ». Mais, précisément, les plis ne sont pas ronds, ils sont

portent à craindre, — ou à espérer, — qu'il l'ait regardé un peu hâtivement.



Fig. 7. — Andrea Verrocchio. — Modèle d'ange pour le monument Forteguerra.
Terre cuite. — Musée du Louvre (collection Thiers).

Si, d'ailleurs, cette défiance et cette sévérité se montraient partout

à arêtes vives et comme coupants ; le manteau ne se drape pas sur un *corselet*, mais sur un vêtement intérieur également drapé. Enfin, les proportions du cou sont aussi fortes que dans le buste cité. Il ne me semble pas, d'ailleurs, impossible que le personnage représenté ait soixante ans ; il pourrait avoir adopté une manière de brosser ses cheveux qui ne soit pas celle de tout le monde autour de lui et la *force* ne me paraît pas manquer toujours aux têtes viriles de Mino : ceci pour répondre aux autres objections de M. Venturi.

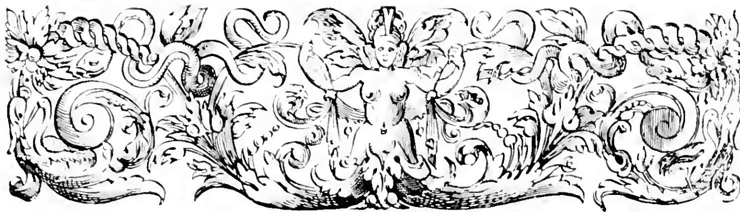
égales, on y verrait la marque d'un esprit en garde contre l'adresse prodigieuse des faussaires et la présomption de certains possesseurs d'œuvres d'art, et une telle attitude pourrait se défendre ; mais ce qui déconcerte un peu, c'est de voir la même plume, après avoir procédé aux exécutions que je viens de dire, admettre sans hésitation, sans paraître même penser qu'il y ait lieu à discussion, toute une série d'œuvres aussi contestables que les terres cuites non émaillées attribuées à Luca della Robbia, terres cuites dont la Madone Drury Fortnum d'Oxford et le tympan Alessandri de Berlin sont les représentants les plus significatifs. A propos de ces sculptures, dont l'inscription définitive au catalogue de Luca n'est pas sans rencontrer encore de très légitimes résistances, M. Marcel Reymond instituait naguère une discussion, qui est un véritable modèle de critique « à la française[1] ». Il n'est plus possible de la passer sous silence, alors même et surtout qu'on ne s'associerait pas à ses conclusions.

Mais après ces quelques observations, où M. Venturi, je l'espère, voudra bien ne voir ni présomption, ni parti pris, c'est sur l'expression nouvelle d'une sincère admiration que je voudrais clore cet article déjà trop long. A tous ses mérites, le nouveau livre joint celui d'être d'une lecture facile et sans fatigue. Le style de M. Venturi, ordinairement rapide, discursif, se détend parfois soudain en une image spontanée, qui a le charme et la fraîcheur d'une fleur, et qui nous fait entrevoir derrière l'historien le poète, derrière le savant l'artiste aux émotions vives, l'homme de sa race et de son pays. En élevant ce monument à la gloire de l'art italien, M. Venturi se trouve avoir bien mérité de tous les amis de l'Art, de tous ceux aussi à qui l'Italie apparaît comme une seconde patrie du cœur et de l'imagination.

Louise PILLION

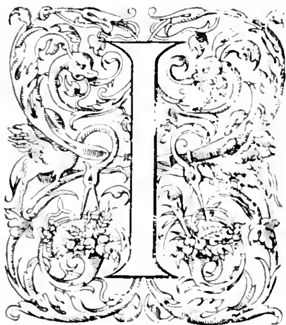
1. Marcel Reymond, *la Sculpture florentine*, 1897, t. I.





LES SALONS DE 1909[1]

L'ARCHITECTURE



Il est de notoriété publique que l'architecture n'existe pas de nos jours ou plutôt que, depuis cinquante ans, rien de bien ou même d'intéressant n'a été construit en France. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, des clichés grandiloquents et indignés des journaux ou des revues, où il est devenu élégant de ne parler que d'« infâmes bâtisses », de « constructions folles », d'« innommables architectures », de « frénésies de bâtisseurs », etc. Nous entendons simplement rappeler l'opinion couramment exprimée par les « gens de goût », les « amateurs éclairés », sur un art qui, plus que tout autre, demande de longues et sérieuses études, une forte dose d'originalité et d'ingéniosité, une science des plus complexes. On n'hésite guère à donner sur ces matières, non un avis timide, mais un jugement péremptoire; la formule ordinaire est volontiers : « Je ne suis pas architecte, mais j'aurais fait ceci ou cela ».

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 347.

Les gens qui prennent certaines précautions oratoires pour parler médecine, ou musique, ou sculpture, pénètrent hardiment dans l'architecture et la démolissent avec la plus souveraine des inconsciences.

Et pourtant ? S'il est un art qui devrait intéresser la foule, c'est celui qui touche de plus près à ses intérêts, à sa santé, à son existence journalière, celui qui fait le cadre de la vie privée et le décor de la vie publique.

Il nous faut cependant avouer que, dans cette mésintelligence entre le public et les architectes, il y a un peu de la faute de ces derniers. Pendant trop longtemps, ils se sont tenus à l'écart de toute activité sociale, ne recherchant aucun contact avec le public, évitant même, peut-être, d'aller à lui et de s'en faire comprendre. Nos dessins géométraux, conventionnels, pauvres de rendu et de coloration, l'absence de perspectives, d'études décoratives, de croquis pittoresques et savoureux, lui barraient le chemin et le rebutaient. Nous ne pensions pas assez, par exemple, à l'éducation particulière, à l'entraînement prolongé qu'il nous faut pour goûter comme il convient les plans exposés cette année par M. Gromort pour le Forum et par M. Tony-Garnier pour les restaurations de Tusculum. Le passant n'y voit qu'un fouillis de lignes disposées sans méthode et sans raison apparente, alors que nous y sentons, dès l'abord, les charmes lointains de la vie antique, les rues étroites aux larges dalles serpentant dans l'ombre des maisons blanches, les orgueilleuses façades des temples éclatants de soleil, le mystère profond des sanctuaires, la richesse et l'harmonie de certains agencements, l'ampleur et la majestueuse simplicité des autres.

Il semble cependant que des efforts sérieux soient tentés depuis quelques années pour rétablir le contact et la sympathie. La présentation des dessins se fait beaucoup plus aimable, plus artiste, plus accessible au public. L'aquarelle, le pastel, le modelage, l'eau-forte, le crayon même, ont été utilisés de façon vraiment remarquable.

N'ayant ici ni le temps, ni l'intention de promener lentement le lecteur à travers les salles désertes et fraîches pour lui énumérer une à une les œuvres dignes de retenir son attention, nous nous bornerons à relater les impressions et les idées que nous a suggérées une rapide visite.

Comme tous les ans, les Salons présentent les patientes et savantes recherches des architectes que tient le souci de fixer sur le papier un

souvenir minutieux, précis et complet de nos monuments anciens et de les préserver de l'abolition définitive. Suivant la chance de leur existence et leurs goûts personnels, les uns relèvent en France l'église d'Essomes, l'abbaye de Beaulieu, Amboise, Blois, le tombeau de Philibert à Brou, le château de Nantes et celui de Richemont, les vitraux de la cathédrale d'Auch, les trésors de Dieppe et de Chartres, ou bien reproduisent scrupuleusement des fresques à demi effacées, ou encore ressuscitent, d'entre les maisons d'un village moderne, la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. D'autres vont plus loin, à Rome pour la banque du Saint-Esprit, à Venise pour le Palais ducal, à Sienne pour la cathédrale, à Constantinople pour l'église byzantine des Saints-Serge-et-Bacchus. D'autres enfin évoquent, du milieu des rizières du Tonkin et de l'Annam, la pagode des Dames de Hanoï, les palais de Hué et de Paifoo. Restaurations intéressantes, très diverses, nous reportant au milieu des civilisations disparues ou lointaines, faisant revivre les cortèges pompeux et le travail patient des artisans, les sièges tumultueux et le calme des cloîtres.

Ces travaux si sages font naître cependant des controverses dignes, à notre avis, d'arrêter un instant le visiteur distrait. La restauration du château de Richemont, entre autres, ou plutôt son adaptation aux besoins modernes, en est un exemple. Il s'agit d'un burg du XIII[e] siècle que les documents anciens, les estampes et même les photographies de l'état actuel montrent planté sur un pic dominant la vallée de l'Ain, ruine rebarbative, sauvage, fermée, solide, mais démantelée.

Le propriétaire veut l'habiter : que doit faire l'architecte ? Viollet-le-Duc répondrait sans doute : relever les murs écroulés, recreuser les douves, restaurer les voûtes, restituer les hourds, ramener l'ensemble à son état probable au cours d'une époque à déterminer de son histoire.

D'autres déclareraient que le mieux est de respecter les choses mortes, de laisser les ronces envahir les fossés, tomber les voûtes, de ne pas troubler les souvenirs dont sont imprégnées ces murailles par le bruit de la vitalité moderne et d'aller bâtir ailleurs.

D'autres, enfin, se réclameraient de ce qui a toujours été fait, de l'évolution naturelle à l'architecture comme à toutes choses humaines, du droit à l'adaptation. Ils rappelleraient que, sans que nous pensions à les traiter de vandales, les artistes de la Renaissance ont éventré les tours

féodales de Langeais, d'Ussé, de Chaumont-sur-Loire et de tant d'autres forteresses, pour y placer les fenestrages orfévris et y introduire la lumière avec la sécurité ; qu'ils ont abattu sans vergogne une des quatre façades de ces châteaux si admirés, pour y ménager vers la Loire des terrasses agréables et pratiques. Ils diraient leur volonté de vivre leur vie, de manger proprement, d'avoir leur tub, de circuler en automobile et protesteraient contre le travestissement dont on voudrait les affubler sous prétexte d'une reconstitution dont le faux archaïsme apparaîtra inévitablement comme un pastiche discutable avant qu'il soit longtemps.

Il semble que ces questions, dont la solution intéresse une partie des richesses de notre domaine national, valent bien une partie de bridge.

Il n'est pas indifférent non plus de trouver, le long de nos cimaises, une nouvelle preuve de la vitalité, de la supériorité constante de notre école française, et, cela, en dépit des efforts très réels réalisés depuis quelques années par les écoles allemandes et viennoises. Ce résultat est dû presque entièrement au souci persistant de l'ordonnance générale et de la composition harmonieuse du plan. Dans tout cet ensemble d'artistes si divers, on peut trouver quelque charme à étudier, soit le penseur qu'est M. Garas, composant ses architectures de rêve en véritable symphoniste, s'évadant des contingences constructives pour s'en aller planter aux cimes du mont Pilat une apothéose de pierre dédiée à la Pensée humaine ; soit le décorateur qu'est M. Duran, qui, dans une série d'études savoureuses, variées, d'une coloration puissante, dégage des souvenirs du Piranèse une personnalité naissante, dont le goût raffiné se traduit jusque dans ses cadres ; soit encore le peintre qu'est M. Piollenc, dont le pont, disparaissant bien un peu au milieu d'un paysage envahissant, témoigne cependant d'une virtuosité rare et d'une science des valeurs et de l'enveloppe à faire envie à plus d'un professionnel.

Peut-on, d'autre part, après l'examen des architectures rétrospective et spéculative, se refuser à suivre avec le maximum d'attention l'architecture de nos jours, celle qui nous entoure de ses créations multiples, qui s'adapte à nos besoins et à nos moyens d'action, celle que nous appellerons volontiers l'architecture vivante ? Il faudrait parler ici, si nous en avions la place, du nouvel Hôtel de la rive gauche, qui s'annonce si bien sous ses échafaudages, de la chapelle de l'école des

Roches, heureuse étude d'utilisation économique et pittoresque, de l'immeuble de la place de la République, œuvre remarquable de sincérité et de scrupule artistiques, et de tant d'autres.

Contentons-nous de clore cette revue rapide en signalant le fait le plus piquant du Salon d'architecture de 1909. Je veux parler de l'envoi de M. Tony-Garnier. Prix de Rome de 1899, celui-ci expose, comme conclusion de ses études de la villa Médicis, un excellent relevé et une restauration des ruines de Tusculum, du Tusculum que Marcus Tullius Cicéron et ses contemporains avaient couvert de somptueuses villas, comme le pape Paul III, les Aldobrandini, les Borghèse, les Vannielli le firent, seize cents ans plus tard, pour Frascati. Le tout est traité de façon assez neuve. Peu ou pas de détails : ceux donnés sont de simples croquis, sans la perfection habituelle à ces sortes de travaux, mais ce qui se dégage surtout de cet ensemble, c'est la traduction en quelque sorte décorative du paysage, la résurrection des traces de la vie romaine, traduites avec une fermeté d'indication, une chaleur de coloration, une expression de sincérité des plus remarquables.

Puis, à côté de ces souvenirs, pénétrés pour un instant par le rayon lumineux qu'y projette l'artiste, celui-ci présente, dans une étroite et curieuse antithèse, une autre œuvre véritablement grande, toute de vie et de modernité, d'utilisation, de savoir et de pratique : les abattoirs et marché aux bestiaux de la Mouche, près Lyon. Il faut voir de près tout ce que cette vaste composition, expliquée d'ailleurs par une perspective soignée, contient de sentiment harmonique des masses, de compréhension large des besoins de circulation, d'aération, de répartition des services, de simplicité heureuse par la solution de difficultés multiples. C'est avec la joie la plus sincère que nous constatons, une fois de plus, grâce au double envoi de M. Tony-Garnier, combien l'éducation sérieuse et méthodique de nos ateliers, l'enseignement logique et sage de nos maîtres, le souci de l'harmonie et de la beauté qui en résultent, donnent aux tempéraments les plus divers la tenue générale d'esprit à laquelle rien ne supplée.

Louis BONNIER

LA PEINTURE

II

Puisqu'un Salon, même ordinaire, n'est pas seulement un amalgame disparate, mais un témoignage, allons-nous retrouver ici ce regain de style affirmé de l'autre côté du Grand Palais par une réminiscence inattendue de l'âge d'or ? N'était-ce qu'un « accident », que les penseurs mettront sur le compte d'une inspiration lettrée et qui prenait l'allure d'une « indication » plus générale sur un lendemain toujours mystérieux ? Ou la Société des Artistes français, qui se nomme le CXXVII[e] Salon depuis 1673, nous ménage-t-elle le même réconfort que la XIX[e] année de la Société Nationale ? On peut énoncer qu'une belle peinture décorative est un gage d'idéal déjà, par ses moyens mêmes ; et ce réveil de l'éternelle Beauté va-t-il, une fois de plus, nous offrir ses corollaires habituels : revanche du nu, fleur exceptionnelle en nos sociétés besogneuses et sous nos climats frileux ; passion de la musique et du théâtre, avouée par la peinture de plein air ou d'intérieur ; réaction salutaire du dessin, qu'un ironiste du crayon nous présageait terrible et qui vient de s'annoncer paisible avec l'exposition spéciale d'un classique, héritier de la ligne florentine, soucieux, avant tout, du caractère ?

Hélas ! plus rien de pareil ici, cette année ! On dirait que les rôles de nos deux Salons printaniers sont intervertis : au temps déjà fabuleux des comparaisons, la jeune Société Nationale ne se révélait pas seulement comme une petite oligarchie de virtuoses, de plus en plus fermée à la foule, mais comme un raout assez cosmopolite de morceaux de peinture et d'esquisses de peintres, où la palette étrangère excellait : la bonne étude et la belle pochade y parlaient moins d'un *sujet* que du brio qui l'escamote, et le dilettante y faisait moins souvent briller sa persévérance que sa maestria. Plus libérale, au contraire, en n'accordant que deux envois au membre de l'Institut comme à l'élève admis par le jury, la Société des Artistes français passait pour le théâtre annuel des longs efforts et des vastes pensées, au moins par l'ambition des sujets et par la dimension des cadres. La décoration s'y déroulait, infatigable : et n'est-ce point l'an



F. Humbert. — Portrait de Mme S.

dernier qu'une inspiration musicale rapprochait sous nos yeux la glorification de *Beethoven* et *le Chant du Départ*, sans oublier les joies plus graves de *l'Étude*, au fond du bois d'oliviers ombrageant le banquet silencieux des muses invisibles et présentes ?

Aujourd'hui, nous ne voyons personnifiées ni la voix guerrière de 93, ni la grande ombre éloquente du plus humain des génies : et le bois sacré ne chante plus au rythme des flots bleus. L'absence de nos meilleurs maîtres explique cette pénurie de toiles décoratives : M. Jean-Paul Laurens se délasse de son apothéose de *la Musique* en n'exposant qu'un petit cadre où *l'Escholier*, tout de noir vêtu, flâne auprès de l'âtre immense, sous un vitrail ensoleillé par la verdure de mai. Le plus original de ses élèves, M. Henri Martin, qui prépare un nouveau poème, fait défaut comme M. Detaille, qui se repose sur les lauriers de son vaste chant patriotique : et l'austère volupté de *l'Étude* n'est plus là pour humaniser l'idéal. Voilà pourquoi le deuxième Salon de 1909 paraît un peu découronné. Le morceau de peinture y triomphe à son tour et ne favorise guère les vues d'ensemble.

« Un caractère bien fade est celui de n'en avoir aucun », disait La Bruyère. Et, représenté par l'exposition rétrospective du consciencieux Albert Maignan (1845-1908), le passé ne corrige guère les lacunes fortuites du présent : ni *les Voix du Tocsin*, sage cauchemar de 1888, ni le dernier rêve de *Carpeaux* mourant, médaille d'honneur du Salon de 1892, ne nous proposent la véritable ampleur du grand poème pictural. Pourquoi ? Parce que la personnalité de l'auteur semble douter d'elle-même : elle se cherche encore au dernier jour. De la légende la plus moyen-âgeuse à la fantaisie de *l'Absinthe*, du *trecento* mystérieux aux sujets mondains, le talent du peintre ne paraît pas avoir donné d'idéal à l'artiste ; et quand il aborde l'histoire, le timide élève de Luminais ne dépasse point l'anecdote : en cela proche parent de quelques décorateurs ambitieux que nous allons rencontrer bientôt. Dans le bronze de M. Ségoffin, son buste sourcilleux a plus d'énergie. Pour nous rassurer sur les destins de la poésie que ses élèves trop élégants, comme M. Avy, seraient impuissants à sauvegarder dans le décor même de Versailles, le musée d'Amiens prête au Salon le printemps vert où Dante a rencontré *Matilda* qui chante en cueillant des fleurs : verdure embellie par le temps depuis son passage au Luxembourg.

Le temps est un grand peintre. Mais le réalisme actuel, où le bon Castagnary pressentait l'avènement de l'art humanitaire, aurait partout gain de cause sans le panneau décoratif imaginé par Mlle Dufau. C'est une poétesse qui sauve la poésie ; et le fait n'est point pour nous surprendre : au seuil d'un nouveau siècle, on savait déjà que l'inspiration, qui souffle où bon lui semble, avait transporté singulièrement au génie féminin les



JEAN-PIERRE LAURENS. — LE JARDIN.

derniers feux de la flamme romantique. Où mieux rencontrer le prime-saut du style avec l'envolée de l'être ? Et n'est-ce pas chez la jeune femme peintre ou poète que s'est réfugiée la force de la forme avec l'audace des sensations intellectuelles ou sentimentales ? Libre au moraliste masculin de définir socialement la femme de lettres « un monstre » ! Mais, depuis l'acuité slave de Marie Bashkirtseff ou l'étourderie française de Berthe Morisot, la *peintresse* a conquis droit de cité dans nos arts. Mlle Dufau n'est ni russe, ni parisienne ; et sa conviction méridionale retourne volontairement au songe voluptueux que son âme grecque habite. Aussitot délivrée du programme imposé par la Sorbonne et dont elle sut incarner

poétiquement les trop scientifiques abstractions. L'imagination créatrice de *l'Automne* invente un nouveau *Chant pour la Beauté :* deux sveltes musiciens nus dévoilent, sans impudeur, leur carnation fauve auprès de la blancheur blonde d'une grande jeune femme ensoleillée, qu'effleure le saphir moelleux d'un paon sous l'or vert des feuillages répétés par l'eau frissonnante : si le sujet n'est pas nouveau, le dessin fut parfois plus ferme ; mais le charme demeure de cette sensualité hautaine et rehaussée par la passion du rythme. Et, non loin, le frais portrait du jeune *Maurice Rostand* dans le grand jour orageux de Cambo ! Mlle Dufau reste un peu basque, comme Mme Lucie Delarue-Mardrus est toujours normande, et comme Mlle Delasalle continue d'être la Parisienne sérieuse et studieuse qui poursuit son rêve crépusculaire à travers les plus différents sujets ; et, la voici qui défend à son heure « la sainte nudité » réhabilitée par le regard du poète : tant il est vrai que la revanche de l'idéal est œuvre féminine, aujourd'hui ! C'est un chant pour la Beauté, mais sans autre thème que la mélodie de ses formes ambrées sur la blancheur d'un linon, que Mlle Delasalle intitule simplement *Etude de nu :* la logique intérieure du modelé régit l'heureux accord des membres et du torse, comme le souci du clair-obscur a composé le *Portrait du sculpteur Bernstamm*, à l'attitude nerveuse, aux sourcils méphistophéliques. Avec *le Repos* d'une nudité rose, dont la princesse Gagarine-Stourdza replie voluptueusement les bras sur un coussin bleu, l'argile idéale revêt une autre physionomie de calme puissance.

En dehors de cette contribution féminine, où le triptyque symbolique de Mlle Adour mérite un souvenir à côté de la pâle baigneuse rêvée par M. Raymond Glaize, la part de la beauté dévoilée serait chétive sans le songe de statuaire empourpré sur la toile par le pinceau de l'artiste Antonin Mercié : sous les doigts de son créateur amoureux, *Galathée* devient statue de chair et sa gorge est déjà rose comme les joues de la *Jeune Parisienne*, sa blonde voisine de cimaise, appréciée déjà l'hiver dernier. Juvénile héritier d'un grand nom, M. André Humbert est né poète ; avant d'obéir à son rêve, il se souvient : c'est de son âge : avec leurs chéchias vermillon sur l'eau bleue, ses *Pirates* évoquent M. Brangwyn : avec sa jeune chevrière drapée de mauve sur la turquoise du ciel, *Théocrite dans les vallées de Taormina* rappelle Puvis de Chavannes à travers un écho de Chénier. Nous préférons son *Théocrite*.



ANTONIN MERCIÉ. — GALATHÉE.

Dans les ruines de l'histoire délaissée, le pastiche fleurit. Avec *Jeanne de Montfort présentant son fils aux seigneurs bretons*, M. Gorguet continue la série de cartons originaux interrompue par le regretté Toudouze; et sa tonalité moins chantante s'alourdira dans la tapisserie. Plus récente pourtant, l'épopée de 1794 ne transporte guère mieux un peintre militaire, et l'anecdote démesurée que M. Boutigny ne craint pas d'intituler *la Bataille de Tourcoing* paraît plus petite que les vives bluettes de M. Cormon : la préhistorique *Chasse à l'ours* dans les glaciers d'Europe ou l'intrépidité de *la Légion romaine*. Aussi bien l'art, qui se repait seulement d'harmonie, n'est pas dans les excès du cadre : et le *Gulliver* en tournée lilliputienne d'un prix de Rome émancipé, M. Devambez, est beaucoup plus amusant que sa *Fusion de l'École Normale avec la Sorbonne*, symbolisée sans mensonge, mais sans caractère, par une froide réception de toges jaunes et cerise en haut du grand escalier clair à la rampe monumentale : ici l'auteur, comme Gulliver, semble changer de taille et devenir pygmée parmi des géants... Ne forçons point notre talent !

Le réalisme est l'antipode de l'art, pensait le lyrique Delacroix devant la prose d'une « allégorie réelle » de Courbet qui nous paraît classique après un demi-siècle de mode changeante ou d'innovations; et la difficulté de rendre la réalité décorative n'a pas intimidé l'un de nos plus courageux boursiers de voyage, M. Grau : *Défilé des sociétés et de la fanfare scolaire*, tel est le long panneau sans idéal qu'il destine à l'hôtel de ville de Tourcoing. Recomposer l'instantané qui passe, en dégager la valeur à la fois expressive et pittoresque, en extraire « la vérité choisie » que l'art exige et faire œuvre d'artiste avec la vie provinciale la moins exceptionnelle, c'est l'ambition du peintre moderne, et M. Grau n'a pas échoué : sur un fond de vieille cité flamande, entre deux portes, il y a du soleil et du printemps sans romance dans ce groupe espiègle de fillettes amusées par la solennité qui vient... Loin du bois sacré de Puvis de Chavannes ou de la clairière plus humainement studieuse de son disciple Henri Martin, n'est-ce pas la poétique de M. Roll, l'entrain du *14 Juillet* ou du *Centenaire de 89*, qui semble avoir soutenu le goût violent de M. Grau ? Voilà, du moins, une des trop rares visions ornementales d'un Salon sans jeunesse.

Il y a du caractère et de l'humanité dans le « paysage industriel », très moderne par conséquent, où M. Jules Adler enfume *les Hauts four-*

neaux de Charleroi, tandis que le froid portraitiste des *Magistrats*, M. Paul Jonas, ne cherche que la jovialité rubiconde sur le visage en sueur des *Vainqueurs* du festival. Au fond d'une province plus mélancolique, les vieux *Bateliers* de M. Gustave Pierre ou *l'Aveugle* en tablier bleu, de M. Jamois, n'ajoutent rien encore à leurs premières promesses : plaise au succès toujours dangereux de ne pas figer dorénavant leur effort ! En Sologne, au retour du marché, M. Guillonnet reste le virtuose un peu stationnaire des obliques rayons orangés du couchant qui grandit les ombres. Parmi les grappes mûres, *les Vendanges* languedociennes de M. Dupuy, comme le tableau poitevin de M. André Marchand, qui promet, sont moins décoratives qu'ensoleillées. Après avoir longtemps couru sur les toits mondains de New-York, dans les restaurants de Londres ou les bazars de l'Orient, c'est à la nuit rouge de *l'Émeute* que revient M. Hoffbauer, qui semble encore interroger la route vraie de sa trop précoce habileté. L'adresse devient universelle : on sait trop tôt, partout, orchestrer ou peindre ; et, faute d'émotion, nos boursiers de voyage se cherchent, comme nos prix de Rome, en dépit de l'entrain populaire et franchement cordial qui chante aux *Noces d'or* de M. Déchenaud, dont les austères débuts présageaient plus d'élévation dans la familiarité.

En quittant l'atelier des dentellières ou l'auberge des servantes, pour blondir dans l'azur le voile immaculé des *Communiantes*, M. Joseph Bail, au contraire, a renouvelé plus courageusement sa dextérité nourrie de souvenirs. Autour de M. Louis Ridel, amant de l'automne, ou de M. Raoul du Gardier, qui s'immobilise trop vite, à son tour, dans le *Calme blanc* du yachting, il vaut mieux taire que célébrer un nouvel essaim qui travaille ostensiblement pour la médaille, multipliant, non sans préciosité, les rêveries estivales, les soirs de fête ou les vieilles chansons, tout le désœuvrement vernissé du high-life. Mais une fraîcheur de palette ou l'aveu d'un sentiment plus profond nous retient devant les toiles, diversement émues, de MM. Jean Lefort, Synave, Biloul et Jean Roque.

Il faut retenir ces noms, en souhaitant, sans trop oser l'espérer, que la fée du succès prochain ne les change pas, dès la première aube, en virtuoses. Il faut surtout considérer M. Biloul. Si la verve marseillaise de M. Jean Roque aime l'heure livide épandue sur *l'Abreuvoir*, si l'élégance bordelaise de M. Jean Lefort préfère l'heure blonde versant une ombreuse

fraîcheur sur notre *Allée des Acacias*, si l'*Étude de femme* ensoleillée par M. Tancrède Synave anime un intérieur montmartrois que décore le chat noir d'*Olympia*, le *Baptême des enfants trouvés* atteste une simplicité dans



JOSEPH BAIL. — LES COMMUNIANTES.

l'émotion qui n'a jamais été triviale et qui devient une vertu : le regard comprend aussitôt que M. Louis Biloul a senti la muette blancheur de l'hospice qui ne remplacera jamais le foyer, l'anxieuse interrogation de l'aîné devant ses cadets d'infortune anonyme, et le geste attendri du prêtre :

un demi-jour de mystère et de solitude enveloppe cette rangée de poupons alignés comme de petits cadavres au sang rose : tant il apparaît que la vie, dès sa triste aurore, est pareille à la mort ! Il faut compter sur un peintre qui fait naître une méditation par le seul silence de la peinture.

« Que d'Espagnols ! » s'écriait Courbet, en traversant l'exposition particulière de Manet, voisine de l'Exposition universelle de 1867. Ce cri nous revient au Salon de 1909 : après la Bretagne, encore défendue par les fillettes sérieuses de M. Henry d'Estienne et les noires *Brûleuses de goëmons* de M. Henri Royer, après Venise ou Versailles, c'est l'Espagne, aujourd'hui, qu'attaque l'art français, cent ans après la prise de Saragosse ; mais l'assaut de la mode a quelque mollesse, et la Carmen de Mérimée ne se découvre point de rivales. *Sur la route*, aussi pauvrement que dans *l'Aubade à la sourde*, M. William Laparra, dont la touche fut plus fière et le ton plus âpre, enregistre ses impressions de voyage, sans omettre la naine indispensable entre le conducteur de boucs et deux filles à l'éventail provocant. Malgré l'ardeur d'un jour de corrida, la mantille se fait plus bourgeoise encore avec M. Henri Zo, qui nous déçoit : le clair de lune pastoral de M. Gourdault n'est guère plus émouvant, malgré son ampleur, et l'étrange *Feria sous l'orage* d'un Français, M. Carrera, lutte inégalement avec les envois mieux placés des peintres madrilènes, andalous ou catalans : car, sans faire oublier leurs aïeux, les arrière petits-cousins de Velazquez ou de Goya montrent plus de brio dans la couleur locale, surtout quand MM. Vazquez et Mezquita promènent leurs amis sur des mules caparaçonnées.

Si l'Espagne nous attire ou nous envahit, l'opulente palette américaine de MM. Hubbell et Richard Miller n'est pas sans avoir séduit nombre de leurs compatriotes des deux sexes par la magie des robes japonaises ou des étoffes mystérieuses. Et c'est ici qu'il faudrait cataloguer les morceaux brillants, sans autre philosophie que le constat de leur charme ; c'est ici que les comparaisons deviendraient aussi tentantes que les découvertes : mais comment peindre avec des mots et faire voir au lecteur ce qui n'est que jeux de lumière et d'ombre ? Un sévère souvenir de Courbet, dans l'accord des blancs, des noirs et des chairs nacrées, signale un profil de femme tenant un médaillon : c'est une nouvelle preuve du talent hollandais de M[me] Thérèse Schwartze. Un Bavarois, M. Schildknecht, évoque seul, les primitifs. Le temps de la foi préraphaélite est passé.



F. CORMON. — LA LÉGION ROMAINE SE REFORME APRÈS LA BATAILLE.

Pas un barbare n'avait lâché prise. Tous s'étaient fait tuer à leur poste de combat. (César.)

S'il n'était délicat, le parallèle pourrait s'étendre au paysage, au portrait : nous verrions comment la France et ses rivales des deux mondes comprennent diversement la mobile physionomie de la nature ou de la pensée. M. Hébert n'est plus, et M. Cope est absent : mais les psychologues du visage masculin peuvent rapprocher du vivant portrait d'un évêque anglican, par M. Rivière, les énergies militaires interrogées par



GUILLEMET. — LA VALLÉE D'EQUIHEN.

MM. Bonnat et Marcel Baschet, les ressemblances saisies par MM. Morot et Gabriel Ferrier. Sans quitter Venise ou l'objet d'art, M. Maurice Bompard a largement profilé *M. Raoul Pugno* devant son Pleyel où ses fortes mains se posent avec certitude; et M. Jean-Pierre Laurens n'a pas moins scrupuleusement éclairé l'intelligence d'un architecte, *M. André Destailleur*, tenant un lavis teinté par le soir, tandis que son frère Paul-Albert, en nuançant de reflets *la Dame aux hortensias*, idéalise avec amour une réalité charmante. Et les féministes, que hante le mystère d'un blanc sourire ou d'une gorge agatisée sous un réseau de guipure, distingueront ici quelques vivantes après avoir longtemps comparé, dans le musée tem-

poraire de Bagatelle ou des Tuileries, les beautés défuntes : leurs yeux retiendront les étrangères colorées par MM. Jongers ou Birley, non loin de la grâce française exprimée avec humour par MM. Léandre ou Jean Patricot, de la douce vieillesse décrite par M. Ernest Laurent, du style de M. Jules Lefebvre, auteur de *la Lecture* et de *la Prière*, ou du charme de M. Ferdinand Humbert, portraitiste de *Mme Isidore Salles* et de *Mme Marthe Régnier*, svelte et rose en son étole de fourrure. Et le souvenir des fonds romanesques, qui relient la France du XVIIIe siècle à l'Angleterre de Sir Thomas Lawrence, n'est pas moins visible autour de l'élégante fillette ou de la grande jeune femme aristocratique en sa robe de velours noir, dont M. François Flameng a compris la ligne.

L'art du portrait demeure si français qu'il réunit, chaque année, nos maîtres; et le portrait de la nature ne paraît pas moins jaloux de nos traditions : si le regretté Zuber expose ici pour la dernière fois, la vaillance bientôt nonagénaire du maître Harpignies, qui connut Corot, domine les crépuscules ou les aubes de MM. Pointelin, Demont et Bouché, le romantique Fontainebleau de M. Émile Michel, le Nord argentin de M. Guillemet, l'Orient de M. Dabadie, lumineux comme l'automne de M. Chigot, près d'un intérieur de M. Joron. Les morceaux et les noms abondent : mais la palette étrangère exalte, au-dessus des beaux paysages de MM. Aumonier, Quittner et Burgraff, deux poèmes qui mériteraient d'entrer dans ce musée toujours inédit de la nature où se refléterait silencieusement l'histoire intérieure de l'âme humaine : un *Soleil d'automne*, du Hollandais Gorter, et *Mon jardin*, par l'Américain Van der Weyden : avec ses dernières feuilles cuivrées sur les fonds d'améthyste et la classique eurythmie de ses branchages noirs, l'un se rattache à Ruysdael ; avec ses pâles verdures de platanes et ses mousses mélancoliques estompant un vieux logis de Montreuil-sur-Mer, l'autre exhale cette amertume de la tendresse qui semble un regret anticipé des choses périssables, et qu'ignorent la plupart des 2938 tableaux ou dessins d'une année trop virtuose pour paraître émue.

RAYMOND BOUYER



François Flameng. — Portrait de Mrs. George Keppel.

LES ARTS DÉCORATIFS

Rien ne montre mieux, à mon avis, combien la barrière conventionnelle qu'on prétend établir, en nos Salons annuels, entre les beaux-arts proprement dits et ce qu'on est convenu d'appeler les arts décoratifs, est incertaine et fragile, qu'un simple propos cueilli au vol, lors de la visite présidentielle à la Société Nationale.

En ce jour ultra-solennel, deux maîtres indiscutés de nos « arts appliqués », incarnant en leurs personnes, l'un la mise en œuvre du verre, l'autre celle de l'étain, — en ce qu'elles ont de plus élevé, je dirai presque de plus noble — demeuraient arrêtés en face du captivant panneau de M. Roll, si joliment décrit par M. Raymond Bouyer dans son précédent article. « Ceci, disaient nos deux maîtres, devrait être chez nous ! » entendant par là qu'au lieu de figurer au premier étage, parmi les œuvres de peinture, ce frais et gracieux fond de boudoir devrait être exposé au rez-de-chaussée du Palais, dans les salles réservées aux ouvrages décoratifs.

En vérité, que pourrait-on reprendre à cette revendication ? Rien ne me paraît plus sensé, ni plus juste. Cette aimable randonnée de nymphes gracieuses, s'ébattant en un paysage vaporeux, derrière une « rampe » faite de fleurs éclatantes, de rochers irisés, de sources jaillissantes et d'appétissantes carnations, qu'est-ce, sinon un pur décor ? Et de combien d'autres pourrait-on en dire autant ?

Le triple diptyque de M. René Ménard, si universellement admiré, le *Départ* de M. Dubufe, la *Plastique* de M. Besnard, *le Chant pour la Beauté* de Mlle Dufau, les rêves « chavannesques » de M. Auburtin — tout comme, dans une note plus lourdement réaliste, la gigantesque *Bretagne travailleuse* de M. Hippolyte Berteaux, le *Défilé des fanfares* de M. Gustave Graux, *les Vendanges* de M. Dupuy..., toutes ces pages ne sont-elles pas dans ce cas ?

Il ne s'agit pas, en effet, pour l'artiste chargé de ces œuvres à destination prévue, de n'écouter que les injonctions de son imagination, de s'abandonner uniquement aux suggestions de sa fantaisie personnelle, disons, si vous voulez, « aux inspirations de son génie ». Un programme est

imposé, qu'il faut suivre sous peine de faire de médiocre besogne. Il est des exigences d'emplacement, d'échelle, de point de vue, d'éclairage, dont on doit tenir compte. L'œuvre, en un mot, se trouve subordonnée à des convenances, qui, faute d'être observées, aboutissent, trop souvent, hélas ! à des mécomptes cruels.

Ajouterai-je que ces convenances extérieures sont parfois tellement impérieuses, qu'elles transforment les conditions dans lesquelles un art peut être exercé? Nous en découvrons une preuve d'évidence singulière, dans l'évolution qu'accomplit en ce moment ce qu'on peut appeler la « sculpture d'appartement ».

Jadis le bronze régnait en maître incontesté dans nos intérieurs. Ses fermes contours, les robustes patines dont on l'habille, s'harmonisaient à merveille avec les chaudes tentures, qui, dans nos salons, dans nos galeries, lui servaient de repoussoir. Peu à peu, les murailles se sont dévêtues. Elles nous sont apparues enduites de ce blanc rompu, qu'on a baptisé « gris de Versailles » ; et, du coup, voilà les bronzes en déroute. Leur silhouette assombrie par un contraste violent fait une disparate trop brutale avec le fond sur lequel elle s'enlève ; et il nous faut dire adieu à toutes ces « réductions » qui firent la gloire de Ravrio, de Barbedienne, de Graux, de Thiebault (pour ne parler que des morts), et la remplacer par des « marbres » originaux, improvisations aimables, qui, à défaut d'un renom consacré par les siècles, offrent du moins le mérite de s'harmoniser avec le cadre qui leur est assigné. Déjà, l'an dernier, nous avions signalé, ici-même, cette évolution de notre statuaire et son adaptation à nos besoins intimes. Cette année nous apporte son tribut d'œuvres nouvelles et fort intéressantes, venant concourir à la satisfaction de ce besoin nouveau.

Et d'abord, c'est M. Boisseau, qui nous présente le troisième acte de sa trilogie amoureuse. Il y a deux ans, il exposait *la Jeunesse entre l'Amour et l'Amitié*. L'an passé, il nous montrait *l'Amour vainqueur*. Il nous offre maintenant *l'Amitié succédant à l'Amour qui s'en va*. Joli groupe, d'une élégance aimable, d'une exécution irréprochable, supérieur à mon avis à ceux qui l'ont précédé, et dont le sujet décevant sera pourtant moins goûté des cœurs tendres et des âmes naïves, qui n'ont pas médité les vers douloureux du poète.

Amour, fléau du monde, exécrable folie

Puis voici, dans une autre note, M. François Sicard avec son distingué portrait d'une Américaine millionnaire, dont la gracieuse nonchalance, traitée avec un art supérieur, constitue le plus joli couronnement de con-



P.-V. Grandhomme. — La Poésie.

Émail peint.

sole que l'on puisse souhaiter. Viennent ensuite M. Carlier, avec ses deux *Baigneuses*, l'une assise, l'autre debout ; *la Leçon de chant* et *le Tendre aveu* de M. Hippolyte Moreau ; *la Flore* de M. Descomps ; la *Danseuse* de M. Guilloux ; *le Captif* de M. Auguste Moreau, groupe enfantin, gracieux et souriant, quoique un peu maniéré ; *l'Heureuse mère* de M. Lucien Guérin et

le joyeux *Bacchus enfant* de M. Malric. La récolte, on le voit, ne laisse pas d'être abondante et variée.

Toutes ces œuvres, groupes ou simples figures, fourniront à nos intérieurs une note décorative d'autant plus appréciée, qu'ils sont traités avec science et conscience. Cette condition d'être placés, sans recul aucun, directement sous l'œil du visiteur, outre qu'elle interdit les fâcheuses négligences, provoque même, chez certains de nos statuaires, des recherches de facture fort curieuses et qui se traduisent en des innovations du plus heureux effet. C'est ainsi que M. Gustave Michel, dans cette belle coupe, dont le personnage principal (*le Pêcheur de perles*) est d'une si magistrale allure qu'il fait penser à Girardon, arrive, par la façon ingénieuse dont il varie l'épiderme de son marbre, à différencier ses carnations des parties accessoires, au point de donner la sensation d'une délicate polychromie.

De même M. Pernot, dans ses délicieuses figurines hollandaises, vraies de types, exactes de mouvement, saisissantes d'expression, parvient, par de simples oppositions de mat et de poli, à obtenir de son marbre de Chouarfa, entre les carnations de ses exquises fillettes et leurs vêtements, des contrastes qui sont d'une singulière justesse et d'une rare saveur. Enfin, toujours dans ce même esprit, la *Cigale* de M. Constant Roux, étendue mourante sur la couche de neige qui formera bientôt son linceul, par le traitement prodigieusement habile d'un marbre rosé d'Afrique, parvient à créer une illusion plus surprenante encore.

Ces petits tours de force, qui seraient assurément déplacés dans l'exécution de grandes œuvres, mais qui augmentent l'intérêt de ces menus ouvrages, nous amènent à parler de la véritable polychromie statuaire, de celle que le sculpteur réalise par l'association toujours délicate, souvent dangereuse, de matières diverses, précieuses et contrastantes.

Tout d'abord, dans cette branche un peu spéciale, nous retrouvons le triomphateur du dernier Salon, M. Georges Lemaire — médaille d'honneur de 1908, — avec une de ces effigies austères (*la Druidesse*) dont il est coutumier, et où il excelle à marier les effets des pierres rares et dures, le labrador, l'agate mousseuse, le jaspe turc, le quartz blanc.

Puis, dans une autre note moins sévère, où l'ivoire domine, voici M. Allouard, dont la maîtrise guidée par un aimable et souriant caprice sait se plier aux gentillesses de l'anecdote. Son *Colin-Maillard* obtient le

plus vif succès. Je lui préfère toutefois *le Gué :* une accorte et galante paysanne, décolletée par en haut, retroussée par en bas, dont les chairs avenantes et rosées ouvrent le champ aux suppositions les plus indiscrètes.



BOISSEAU. — « A L'AMOUR QUI S'EN VA SUCCÈDE L'AMITIÉ »
Marbre

Ce sont ensuite *les Danseuses grecques* de M. Henri Levasseur, *la Surprise* de M. Alexandre Caron; de MM. Henri Nocq et Varenne, deux petits bustes-portraits, conçus dans une note différente, mais charmants l'un et l'autre; *la Pénitente* et *la Patricienne* de M. Loiseau-Rousseau, *la Danseuse* de M. Agathon Léonard (bronze, ivoire, émail), et finalement une *Vénus*, association richissime et singulièrement compliquée d'agate mousseuse, de sardoine, de labrador, de cristal de roche, que son auteur, M. Louis Bozzacchi, qualifie « pièce unique », et où la valeur de l'invention ne surpasse pas, malheureusement, celle de la matière.

Mais c'est assez parlé de ces œuvres décoratives, où, quelles que soient les difficultés d'une technique très spéciale, la plastique tient une place

prépondérante. Arrivons maintenant à ces travailleurs généreux, qui ont fait de la qualité d'artisan, hautement revendiquée, un titre égal à celui d'artiste, et qui ne marchandent pas, eux non plus, à nos Salons annuels leur collaboration précieuse.

Tous ou presque tous nous sont restés fidèles, et nous les retrouvons à leur poste de combat. Si Lionel Le Couteux nous a dit un éternel adieu, si Falize et Brateau, semblables au bon Homère, sommeillent cette année, par contre la phalange héroïque de nos céramistes se présente au complet. Voici Delaherche, Taxile Doat, Decœur, Vallombreuse, Raoul Lachenal, Moreau-Nélaton, Jacques Ponchelet, Émile Lenoble, Keneth-Leod, avec leurs réunions toujours remarquables de porcelaines dures et de grès flammés.

Voici également nos maîtres verriers, Dammouse et Décorchemont, dont nous avons si souvent signalé les troublantes réalisations, qu'à vouloir de nouveau parler d'eux, nous tomberions dans des redites inévitables. C'est également Reyen ; c'est Dumoulin, d'autres encore.

Ces mystérieuses pâtes de verre nous amènent fatalement à dire un mot des émaux, où, une fois de plus, Grandhomme triomphe. Nul en notre temps, — on pourrait dire en aucun temps, — n'a gouverné avec une maîtrise plus absolue cette matière fluide, ingrate, dangereuse. Non seulement cet émailleur est peintre dans l'acception la plus élevée du mot, dessinant d'une façon correcte et savante, respectant les valeurs, précisant son modelé, mais il sait imposer à ses couleurs que le feu va vivifier, avec un éclat d'une harmonieuse richesse, une « enveloppe », un fondu surprenants, qui communiquent à ses ouvrages un charme sans égal.

Sur les traces de ce maître hors de pair, s'avance Mme Lemerle-Soyer, dont le nom nous révèle assez qu'élevée dans le secret de cet art subtil, elle en connaît les détours. Puis, dans deux notes absolument différentes, il nous faut citer la belle coupe en émail cloisonné sur or, de M. Armand Roussel, et les créations foncièrement originales de Mme Marie Ténicheff, qui évoquant le souvenir des joyaux byzantins, communique à ses créations un ragoût bien singulier, une saveur presque barbare.

Mais l'or et les émaux ne servent pas qu'à décorer nos logis. Ils tiennent une place plus importante encore dans la parure de nos personnes. Nous avons assez dit quelle révolution s'est accomplie, en ces

années dernières, sous l'inspiration rayonnante de Lalique, dans le somptueux domaine de la joaillerie parisienne. A son exemple, — et s'inspirant aussi des ouvrages de Gaillard, de Falize, — nos joailliers ont enfanté, personne ne l'ignore, des merveilles d'élégance délicate, de surprenante et fluide légèreté. Cette année, MM. Paul Liénard, Boutet de Monvel, Charles Lefèvre, Camille Gueyton, Suau de la Croix, Géo Printemps, Gabriel Penet, Henri Dubret, Léo Gardey, continuent de s'exercer avec succès sur le thème innové par les maîtres, et avec une fidélité, un respect, une conscience, qui nous valent une originale protestation : celle de M. Ch. Rivaud, qui soumet à nos regards « une vitrine contenant des bijoux de technique traditionnelle, exécutés suivant les procédés anciens ».



Princesse Marie Tenicheff. — Cygne presse-papier.

Mais le plus curieux, c'est que cette relative soumission à la direction imprimée par nos grands innovateurs continue de s'affirmer, alors même que ceux-ci, par un brusque détour, semblent abandonner ce qu'on avait assez justement baptisé « les bijoux de vitrine », pour s'adonner aux joyaux de petit ameublement. C'est une surprise, en effet, que de n'apercevoir, dans l'opulente exposition de M. Lucien Gaillard, aucun de ces pendentifs, de ces bracelets, de ces diadèmes, de ces peignes ambitieux,

de ces pièces de front ou de corsage, qui firent commettre si souvent à nos belles visiteuses le péché de convoitise. Ils y sont remplacés par des coupe-papier d'une magnificence singulière, par des boîtes, par un tête-à-tête en argent repoussé, d'un goût rare et charmant. De même chez Lalique, ce ne sont que vases et coffrets, où le maître dépense sa virtuosité en des recherches d'harmonies captivantes et subtiles. C'est aussi, — gardons-nous de l'oublier, — une garniture de toilette en argent massif, d'un style sobre et distingué, — garniture parsemée d'une jonchée de feuilles roses, qui semblent tombées du cadre du miroir, — enfantillage, assurément ingénieux, qui ravit nos jeunes esthètes, mais qui jure avec ce que cet ensemble offre de noble et de sérieux comme art.

Des orfèvreries de Gaillard et Lalique il convient de rapprocher les beaux vases, en argent repoussé, exposés par M. Monod, et une coupe élégante — pavot monté sur un pied d'argent massif — qui fait grand honneur à Mme Lecreux. Enfin, pour en terminer avec le métal, admirons, une fois de plus, les grands vases de décoration, en bronze repoussé et ciselé aux formes amples, aux mâles contours, présentés par MM. Dunand, Bonvallet, Eugène Lelievre, Léon Lambert, Ch. Thiénot, tous artistes éprouvés en leur genre.

Que nous reste-t-il encore à mentionner, pour achever la hâtive inspection de ce microcosme qui pourrait, s'inspirant du bon La Fontaine, inscrire à son fronton : « Diversité est ma devise » ? Les bois sculptés de M. Carabin, les belles reliures de MM. Kieffer, Ralli, Eugène Aumaitre, Henri Blanchetière, Jehan Raymond, celles surtout de M. Marius Michel qui demeure, sur ce terrain, le maître des maîtres.

Combien les thèmes sévères dans lesquels il se complaît, combien ses combinaisons, en quelque sorte classiques, restent supérieurs à cette fantaisie délirante, à laquelle s'abandonne un aimable bataillon de demoiselles intrépides; car nul sport décoratif n'est devenu plus à la mode, auprès du sexe faible, que celui du cuir repoussé, ciselé, incisé, martyrisé.

Ces nobles spécimens d'un art essentiellement français nous reposent surtout de cette profusion de châsses pseudo-archaïques, de coffrets aux allures byzantino-romanes, que nombre de jeunes personnes se croient obligées, — depuis qu'on s'est avisé de cambrioler les trésors de nos églises, — d'exposer, chaque année, en manière de compensation. Aussi

nous faut-il louer sans réserve celles qui, dédaignant ces travaux masculins, consacrent leurs talents et leurs soins aux délicates créations du fuseau et de l'aiguille.

Dans ce domaine si essentiellement féminin, on ne saurait trop signaler l'exposition de *la Dentelle de France*, injustement reléguée, à la Société Nationale, sur un palier détourné et d'accès peu facile. Quelles exquises merveilles ! Quels petits chefs-d'œuvre à rendre Minerve jalouse ! On voudrait nommer toutes les fées charmantes qui ont tissé ces aériens réseaux. Celles dont les noms nous ont le plus frappé sont M[lles] Caroline Jorges, Bosse, Madeleine Bunoust, Soïzel, Guichard, Beaumont Fourbon, M[mes] Berthelot, Victorine Letourneur, Gabert, Marie Soulier, etc., auxquelles il nous faut associer M[lle] Delance, quoiqu'elle n'appartienne pas à ce groupe brillant des « Dentellières de France ».

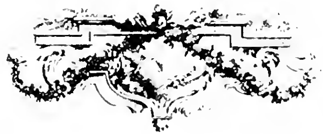
C'est en ces ouvrages délicieux et fragiles, que notre imagination se plaît à voir intervenir les doigts agiles, fins et fuselés de la femme. Voilà où son goût excelle, et où il a excellé de tout temps, car cette agréable exposition — bien moderne cependant — nous remet en mémoire une épigramme votive, que l'*Anthologie grecque* attribue au poète Archias, et qui date par conséquent d'environ deux mille ans :

« Oh! Minerve, disait-elle, les filles de Xuthus et de Mélite : Satyre, Héraclée, Euphro, toutes trois de Samos, te consacrent leur quenouille, le fuseau qui chargé de fils obéissait à leur main, la navette, la corbeille, instruments de travail, qui grâce à toi ont rendu leur vie douce et fructueuse. »

Puissent nos gracieuses dentellières du Puy, de Bayeux, d'Argentan, de Saint-Étienne, d'Issoire, adresser le même remerciement que leur sœurs de Samos à la sage et bienveillante déesse, qui continue de les inspirer avec tant de succès.

HENRY HAVARD

(A suivre.)



AU MONT SAINT-MICHEL

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. B. KRIEGER

Abbaye et forteresse, paysage incomparable et l'une des stations classiques de tous les pèlerins du monde, le mont Saint-Michel, doublement menacé, retient en ce moment plus que jamais l'attention des artistes.

A l'intérieur, il faut le défendre contre l'intrusion des casinos et des *palaces*, dont les redoutables architectures auraient tôt fait d'en gâter l'ensemble; et, à l'extérieur, l'invasion régulière des sables de la baie de Cancale, coupée par une digue absurde, risque, si l'on n'y met bonne garde, d'enlever à cet îlot célèbre l'exceptionnelle situation qui concourt pour une large part à sa beauté : que sera, en effet, le mont Saint-Michel, le jour où les flots ne viendront plus battre sa ceinture de murailles, et où la Merveille — dont M. Krieger a si bien rendu l'un des aspects — ne couronnera plus qu'une pauvre butte de granit, isolée au milieu des campagnes?

Or, si le premier de ces dangers semble momentanément conjuré, il n'en est pas de même du second : depuis vingt-cinq ans que M. Marius Vachon a écrit le premier mémoire sur la question, ce ne sont pas les interventions éloquentes qui ont manqué, — depuis celles de M. Henry Havard, dans *le Siècle* de 1884, jusqu'à celles de M. André Hallays, dans *les Débats* de 1909, — mais on dirait que ceux qui ont la garde de notre patrimoine artistique contemplent d'un œil indifférent la ruine de cette œuvre unique, à la création de laquelle l'art et la nature ont si intimement collaboré.

E. D.



Phot. Alinari.

Giorgio Vasari. — Le Feu (fresque de la Salle des Éléments).

CORRESPONDANCE DE FLORENCE

LES APPARTEMENTS DU DUC COSME Ier
AU PALAIS-VIEUX

On vient d'ouvrir au public, le 27 avril, à l'occasion des fêtes du cinquantenaire de la Révolution toscane, une partie des appartements du second étage du Palais-Vieux de Florence. Depuis longtemps, l'administration municipale y avait installé des bureaux. C'étaient les anciens appartements privés du duc Cosme Ier.

Le public est également admis à visiter, non loin de la chapelle des Prieurs, la charmante chapelle d'Éléonore de Tolède, épouse du duc.

Le Bronzino la décora de plusieurs fresques. Elles couvrent entièrement les murailles et donnent à la petite pièce une opulence religieuse. Par une porte basse, ouvrant sur une terrasse resserrée entre de hauts murs ornés d'écussons, la lumière du jour entre dévotement. Trois panneaux, également dus au Bronzino, qui les avait peints expressément pour la chapelle et que la Galerie des Offices a bien voulu céder afin que la reconstitution fût complète, ornent l'autel. Les fresques représentent *le Passage de la mer Rouge*, *le Serpent d'airain*, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, *la Manne*. Au plafond sont *les Évangélistes*. Bien établies, dessinées avec une netteté un peu froide, animées de gestes harmonieux, les peintures du Bronzino sont intéressantes ; on y retrouve sa manière probe et son goût pour les anatomies. *Le Pas*

sage de la mer Rouge est la page maîtresse. Sur la plage, Moïse commande aux Hébreux; son visage est d'une expression simple et inspirée. Dans un lointain, où s'étend la mer dont les tons clairs ressortent près des roches sombres, se développe une scène pittoresque : des chevaux se cabrent dans les flots, les nageurs s'efforcent, des bannières flottent : l'ensemble est d'un maître.

Une restauration, à la fois très simple et très habile, sans prétention et sans éclat, suffisante toutefois pour faire revivre le passé, c'est à quoi excellent les érudits italiens. On tend contre les murailles quelques tapisseries, on place de vieux meubles dans les salles, on abat une cloison qui n'est pas de l'époque ; mais pour ces travaux minimes, les archives sont dépouillées scrupuleusement, les vieilles planches sont consultées, et compulsées les descriptions anciennes, avec une patience qui vaut à peine à ces bénédictins, hommes de goût, une mention dans les gazettes. Ce n'est point, d'ailleurs, ce genre de récompense qu'ils ambitionnent !

Leur tâche pour les appartements du duc Cosme Ier fut relativement facile : les *Ragionamenti*[1] de Vasari offraient tous les documents nécessaires.

Vasari avait été chargé de la plupart des travaux concernant la transformation du Palais-Vieux. On lui doit jusqu'aux dessins des tapisseries que tissa la fabrique des Médicis, fondée par le duc Cosme.

De ces travaux, dus à la volonté princière, le peintre, avec une ingénue vanité, crut devoir laisser un commentaire, principalement sur les peintures exécutées au second étage. Ce sont les *Ragionamenti*. Ils expliquent tous les sujets. Les érudits florentins du XXe siècle les prirent pour guide. On n'eut qu'à faire des recherches dans les trésors du Garde-Meuble de Florence.

Vasari se mit au travail en 1555. Faire des appartements modernes, sur un seul plan, dans un palais du XIIIe siècle, ne devait pas être chose facile !

Cosme Ier était venu habiter le palais de la Seigneurie dès son avènement, en 1537. Il avait résolu d'abandonner le palais Riccardi pour bien montrer aux Florentins qu'il était vraiment le souverain, et non pas seulement, comme Laurent le Magnifique, le premier citoyen de la république. Il jugeait aussi plus favorable de réunir, sous un même toit, le siège du gouvernement et sa propre demeure. Ainsi se défendait-il mieux des émeutes possibles ! Toutefois, c'était à l'effet moral qu'il tenait principalement, car, en 1550, quand sa puissance était incontestée et qu'il eut une demeure dans le palais Pitti, devenu la propriété de sa femme, il n'abandonna pas complètement le palais de la Seigneurie. Les Florentins prirent l'habitude de dénommer Palais-Vieux l'antique forteresse communale, et Cosme Ier ne cessa point de l'embellir.

Embellir est sans doute beaucoup dire ! On peut craindre que les transformations apportées à la moitié du XVIe siècle nous privent d'admirer quelques délicieux détails dus aux ingénieux artisans des époques d'art qui firent Florence si belle. Quoi qu'il en soit, l'intérieur du Palais-Vieux devint, à peu près, la création de Vasari, — et Messer Giorgio, dans ses *Ragionamenti*, ne se ménage pas les louanges : il est enchanté des escaliers qu'il a construits, tout fier des peintures odieuses de la salle des Cinq-Cents.

1. *Ragionamenti di Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo de loro A. S. con lo illustrissimo ed eccellentissimo Don Francesco de' Medici.* Écrits en 1557 et 1563. Publiés en 1586 par Giorgio Vasari, neveu du peintre.



Phot. Alinari

BRONZINO. — LE PASSAGE DE LA MER ROUGE

Fresque. — Chapelle d'Éléonore de Tolède au Palais-Vieux de Florence

Souvenirs d'une sombre époque ! A la vérité, le XIXe siècle a un peu trop noirci le pauvre duc Cosme. Il prit le pouvoir quand Charles-Quint était le vrai maître de



Phot. Alinari.

UNE DES SALLES DES APPARTEMENTS DE COSME Ier AU PALAIS-VIEUX DE FLORENCE.

Florence, quand l'État était à peu près ruiné par la guerre civile et l'anarchie. On l'accuse d'avoir suffoqué la liberté par des moyens atroces ! La liberté était morte depuis bien des années et les moyens qu'il employa n'avaient rien que de très

habituel pour l'époque. Personne, alors, ne s'étonnait qu'on punît de mort quiconque était trouvé dehors les jours d'émeute, qu'on coupât la main à quiconque sortait de nuit dans les rues de la ville sans un permis spécial. Ses contemporains, ceux du moins qui n'étaient pas ardemment attachés aux institutions républicaines, et c'était le plus grand nombre, ne perdaient d'ailleurs rien de leur sérénité : lisez Benvenuto Cellini ! Peut-être même quelques artistes, voyant la paix et le calme revenir dans leur ville et le duc protéger l'industrie, les lettres et les arts, croyaient-ils le bon temps revenu ! C'était pourtant la décadence et la lente mort de la belle activité florentine.

Sans parler des peintures exécutées par Vasari au premier étage du Palais et que tout le monde connaît, parcourons les appartements récemment ouverts au second étage.

Sauf une salle, — celle des Éléments, — toutes sont conçues de la même manière : un plafond à caissons ornés de peintures, une frise peinte faisant le tour de la chambre, au haut des parois, dont le reste est couvert de tapisseries. Les sujets traités dans les peintures du plafond, de la frise, et dans les tapisseries, sont consacrés à l'illustration de la vie d'un dieu qui donne son nom à la salle. Il y a ainsi les salles de Saturne, Junon, Bérécynthe, Cérès, Jupiter et Hercule. Rien de comparable aux voûtes opulentes du palais Pitti. Les chambres sont moins hautes, moins vastes, et Vasari garde encore un peu de la réserve et de la dignité de l'art des grands siècles florentins. Les ors sont rares. Les travées et les solives apparentes, adroitement disposées pour former des caissons, sont généralement peintes de couleurs foncées, avec une mince bordure d'or : dans les intervalles qui ne sont pas occupés par les grands sujets, des grotesques sur fond clair. Comme lignes, presque constamment des combinaisons de lignes droites qui donnent un effet plus sérieux que les lignes courbes des voûtes du Palais Pitti, bien qu'elles soient coupées par des décorations variées en saillie, — bois sculptés ou stucs, — avec les motifs d'ornementation habituels à la Renaissance.

Le sol est fait de carrelages de couleur, — octogones rouges et carrés bleus, presque toujours, — ou encore de mosaïques très simples.

Rien d'intime, de familier. L'ensemble a quelque chose de sévère et de rude, malgré une indéniable beauté.

Il serait injuste et encore plus faux de comparer ce style décoratif aux merveilles françaises du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais rappelons-nous Fontainebleau qui date de la même époque et qui fut en partie décoré par des artistes italiens. Nous connaîtrons combien s'opposent les génies des deux races. A Fontainebleau, une direction française nous vaut des ensembles achevés, parfaits jusque dans les détails : jamais travail exclusivement italien n'a été exécuté aussi soigneusement.

Au Palais-Vieux, abandonnée à elle-même, l'école florentine, qui se rapproche le plus, certainement, de la manière française, et qui représente en Italie le triomphe de la ligne, du dessin, de la conception précise, néglige fort l'exécution. Les sculptures des plafonds de Vasari manquent de netteté : les grotesques et les guirlandes sont peints avec insouciance. Les Italiens, qui nous dépassent de si haut dans le grand art, restent au-dessous de nous dans les arts mineurs : c'est une vérité depuis longtemps établie. Il ne faudrait pas cependant qu'elle diminuât trop l'estime dont est

digne l'art décoratif italien. Vasari, qui n'est point un des grands maîtres transalpins, a une allure souple et vivante dont nous ne serions pas capables. Ses idées sont plus variées, plus riches, plus fantaisistes que les nôtres, plus audacieuses, et avec des échappées vers la grande beauté. Il a des trouvailles charmantes. D'une chambre d'angle il a fait une loggia, ouverte des deux côtés ; au plafond dont les solives sont peu saillantes, Junon, sur son char, est traînée par des paons[1]. Et c'est toute la grâce toscane qui entre dans les appartements avec une bouffée d'air caressant : les rues florentines, le campanile de Santa Croce, l'Arno, les ponts, San Giorgio, et le grand



Phot. Alinari

La Salle des Éléments.

cercle harmonieux de collines : l'allégresse des belles villas innombrables : Cosme, de sa loggia, voyait tous les jours qu'il était le maître du plus beau duché du monde.

Que valent les peintures dont Vasari orna à profusion les appartements ? Messer Giorgio, quoi qu'il en ait pu croire, n'était pas un grand peintre. Michel-Ange lui avait tourné la tête ; il imitait le maître dans ce que son art avait de plus contestable. Jamais à Florence, le coloris ne fut traité avec plus de désinvolture ; jamais la nature ne fut plus negligée. Sous prétexte de faire, comme leur maître, des corps vigoureux, les *maniéristes* multiplièrent les musculatures sans parvenir à donner à leurs figures ni consistance ni force véritable. On connaît assez ces défauts pour qu'il soit inutile d'y insister. A tout prendre, d'ailleurs, les peintures de l'appartement du duc Cosme

1. On a placé à l'un des angles le fameux *Diavolino* de Jean de Bologne.

sont parmi les meilleures de Vasari. La salle des Éléments est presque belle. Seule de toutes les pièces, elle est ornée de fresques qui couvrent les parois. Ces fresques représentent *la Mer, le Feu, la Terre*. De tons légers, elles n'attirent point trop les yeux, qui n'aperçoivent que des corps nus, agréables malgré quelques erreurs de dessin. Au plafond, les guirlandes qui ornent les deux travées principales sont charmantes. Il y a de bonnes choses également dans d'autres salles. *Jupiter nourri par les nymphes*, par exemple, forme un tableau gracieux et dont on garde un heureux souvenir. Mais il manque à ces abondantes peintures ce que Vasari appelait l'invention, et qui est l'imagination pittoresque.



Phot. Alinari

Giorgio Vasari. — Jupiter nourri par les nymphes.

Peinture du plafond d'une salle des appartements de Cosme I[er].

Vasari était persuadé qu'il était fort riche d'idées. Dans les deux cents pages de ses *Ragionamenti*, il ne parvient pas à cacher combien il est satisfait de lui-même à cet égard. Sous forme de dialogue entre le prince Francesco de' Medici et lui-même, il explique minutieusement les raisons des moindres détails de ses peintures, et avec une ingénuité amusante il accumule les éloges dans la bouche du jeune prince.

— Dites-moi, — demande Don Francesco, en désignant une figure de *la Naissance de Vénus*, — quelle est cette femme qui nous tourne le dos, celle qui est à cheval sur un hippocampe, avec cette coiffure de perles et de corail et qui présente une coquille pleine de choses marines ?

Le peintre.— C'est Galatée. Et des nymphes sont près d'elle. Celles qui présentent de la pourpre et des coquilles de nacre à Vénus sont des Amphitrites. Les Néréides sont plus loin et viennent en



Phot. Alinari

GIORGIO VASARI. — L'EAU (LA NAISSANCE DE VÉNUS)

Fresque de la Salle des Éléments.

nageant pour voir les divinités de la mer offrir à la plus grande des déesses les richesses de l'océan, et pour contempler, au sortir de l'onde, les beautés de Vénus.

Le prince. — Certainement, on ne peut voir peinture plus charmante que cette invention nouvelle. Quel est ce vaisseau qui passe au loin ?

Le peintre. — C'est le vaisseau Argo. Sur le rivage sont les trois Grâces qui attendent Vénus, toutes trois couronnées de roses, rouges et blanches. Dans le lointain, on voit le char de Vénus tiré par quatre colombes : il vient chercher la déesse.

Le prince. — Plus on regarde et plus on a de choses à voir... Et quels sont ces vierges et ce peuple qui attendent sur le rivage ?

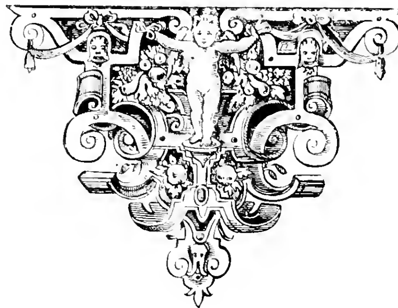
Le peintre. — C'est le peuple de Chypre, et ce sont les vierges qui avaient coutume de se tenir sur la plage pour gagner leur dot avec leur virginité...

Le prince. — Je suis entièrement satisfait. Mais je voudrais encore savoir quelle est cette grande figure, en avant du tableau, qui ne sort de l'eau que la tête baignée, couverte d'algues, et le bras tendu ?

Le peintre. — C'est l'Effroi de la mer qui, accouru au bruit, ordonne aux flots de s'apaiser pendant que naît la déesse.

Nous ne découvrons pas tant de choses dans cette fresque. Nous reconnaissons des figures souvent mal proportionnées, quelquefois mal groupées, peu expressives, et des dieux marins autour d'une Vénus qui fait regretter les grâces un peu mièvres de Botticelli. Les idées littéraires dont Vasari tirait tant de fierté, et qui, même en son temps, n'étaient ni neuves ni intéressantes, n'ont point été complètement rendues, malgré ses efforts. La moindre idée pittoresque eût bien mieux fait l'affaire. Autour de la *Galatée* de Raphaël, nagent quelques tritons et des naïades : point de prétention à nous exposer tout un chapitre de mythologie ; mais quelle connaissance du corps humain, quelle exécution parfaite, quelle grâce dans les formes, quelle volupté pour les yeux ! A l'Urbinate, il suffisait d'être peintre. Cinquante ans plus tard, on ne comprenait plus cette vérité. L'art italien était mourant. Le lion florentin était épuisé par trois siècles de vie trop ardente et trop belle, quand le duc Cosme Ier réussit à le museler. Toutefois, rien de ce qu'a créé Florence n'est indifférent, et il faut se féliciter de ce qu'une reconstitution intelligente nous permette de pénétrer plus avant dans l'étude de l'art florentin, et dans l'intimité de la vie hautaine du Palais-Vieux.

ERNEST FORICHON.



BIBLIOGRAPHIE

Jean-Baptiste Perronneau, sa vie et son œuvre (1715-1783), par Léandre Vaillat et P. Ratouis de Limay. — Paris, F. Gittler, in-fol., 84 pl.

Ce n'est pas, comme l'annonçait le prospectus de cet ouvrage, le premier travail sur Perronneau, et les auteurs ont été bien inspirés de rendre hommage dès leur avant-propos à l'étude de M. Maurice Tourneux qui leur a montré la voie. Ils ne se flattent pas, d'ailleurs, d'avoir apporté la lumière sur toutes les questions que leur prédécesseur avait laissées sans réponse; mais il faut reconnaître que leur splendide volume contient tout ce que l'on possède à l'heure actuelle de documents écrits sur l'ancien élève de Laurent Cars, graveur avant d'être peintre et peintre en même temps que pastelliste, modeste et timide rival de La Tour, grand voyageur aux incessants déboires dont le plus grave est, à nos yeux, d'avoir été incompris d'une bonne part de ses contemporains.

MM. Léandre Vaillat et Ratouis de Limay ont donc rassemblé les extraits de gazettes, les critiques des Salons, les actes notariés et ces lettres autographes dont l'auteur du livre sur *Aignan-Thomas Desfriches* nous avait donné, l'an dernier, la primeur; et ils ont pu ainsi serrer d'aussi près que possible la vie, par moments encore insaisissable, de Perronneau. Ils ont fait suivre leur biographie de catalogues fort appréciables, — mais qui ne sauraient remplacer, à mon sens, un index alphabétique, — et de quatre-vingt-quatre excellentes reproductions en héliogravure, que l'on regrette seulement de ne pas voir présentées par ordre chronologique.

Le tout, tiré avec soin, sur un papier de grand luxe, constitue un fort beau livre d'art, bien digne du maître que notre époque a vengé du dédain de ses contemporains.

E. D.

Les Maîtres de l'art. Charles Le Brun, par Pierre Marcel. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 24 pl.

Après le sympathique bonhomme Chardin, si joliment raconté par M. Edmond Pilon, voici, pour le contraste, un autre « maître de l'art », à l'évocation duquel convenait merveilleusement la manière nette et même un peu sèche de M. Pierre Marcel : c'est Le Brun, le rival de Mignard dès l'atelier de Vouet, le souple et laborieux « arriviste », dont chaque entreprise est un pas vers la gloire, de l'hôtel Lambert au château de Vaux, et de là au Louvre, à Versailles, aux Gobelins. Premier peintre du roi, chancelier puis directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, peintre d'histoire et portraitiste, inspirateur de tout un enseignement, conducteur de toute une phalange d'architectes et de tapissiers, de sculpteurs et d'orfèvres, ce décorateur de génie, qui fut aussi un administrateur de premier ordre, atteint enfin

au rêve de sa jeunesse : « partout il est le premier, le maître », dit M. Pierre Marcel, qui a su tracer d'une façon saisissante le diagramme de cette irrésistible ascension et montrer le triomphal aboutissement de cette domination suprême et ses résultats.

Mais quelle vie « orgueilleuse et froide, sèche et compassée, sans un élan, sans une tendresse, sans un épanouissement ! » Comme la disgrâce vient vite, aussitôt Colbert disparu ! Et comme elle est triste, cette fin dans la pire détresse morale et l'isolement presque absolu !

E. D.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Van Dyck, von Emil Schaeffer. — Stuttgard und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, in-8°.

Faut-il rappeler, à l'occasion de ce tome XIII d'une collection maintenant classée, les caractéristiques de ces monographies par l'image? Après une notice biographique, — due, cette fois, à l'érudition de M. Emil Schaeffer, — cinq cent trente-sept illustrations reproduisent l'œuvre de Van Dyck, avec toutes les indications qu'on a pu réunir, dates, dimensions, musées, légendes en trois langues, etc.

Une première partie comprend les tableaux religieux, les peintures mythologiques et historiques : une seconde, l'admirable suite des portraits : une troisième, les œuvres authentiques, faussement discutées, et les copies et ouvrages d'atelier. Pour finir : une bibliographie, des tables chronologiques, muséographiques et méthodiques.

Au demeurant, le véritable livre de références pour tous ceux qui voudront étudier dans ses œuvres mêmes « le beau cavalier d'Anvers ».

A. M.

Scènes et vestiges du temps passé, de François Ier à la Révolution, par Louis Tarsot et Amédée Moulins. Avant-propos de M. Pierre de Nolhac. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig.

C'est une façon nouvelle d'écrire l'histoire que de la présenter dans le cadre même où elle s'est déroulée, et MM. L. Tarsot et A. Moulins ont eu bien raison de donner à leur livre ce titre général : *l'Histoire de France dans ses monuments.* Il est clair qu'en demandant aux monuments l'encadrement même de leur récit et en choisissant, pour en rappeler l'histoire, l'épisode qui s'y rattachait le mieux, « ils offrent ainsi le support le plus solide à la mémoire, suivant le mot de M. de Nolhac, le préfacier de l'ouvrage, et un agrément nouveau à leur narration, empruntée d'ailleurs aux bonnes sources ».

Ils apprennent, en outre, aux voyageurs, à relier aux monuments qu'ils visitent des faits que les vagues explications d'un cicérone d'occasion leur suggèrent, mais ne suffisent pas, sans doute, à leur faire apprécier : Fontainebleau rappellera les artistes italiens et Benvenuto Cellini ; Chambord, une visite du maréchal de Saxe ; Vincennes, l'emprisonnement de Diderot ; Reims, les sacres des rois, et ainsi de suite. Avec de bonnes images, reproduisant des estampes contemporaines des événements, et une manière agréable et sobre de raconter, il y a là de quoi faire un livre séduisant, et MM. Tarsot et Moulins n'y ont pas manqué.

E. D.

Petites monographies des grands édifices de la France. Le Château de Coucy, par E. Lefèvre-Pontalis. **La Cathédrale de Chartres**, par R. Merlet. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-16, fig.

L'idée de donner aux voyageurs artistes des monographies sérieuses, présentées d'une façon attrayante et dans un format commode, illustrées, enfin, de photographies et de plans, ne peut qu'être favorablement accueillie, à une époque où l'on n'est pas fâché de s'instruire en excursionnant, et où les auteurs de guides ont été amenés à développer la partie archéologique de leurs ouvrages.

Les deux charmants volumes par lesquels s'inaugure la nouvelle collection, font d'ailleurs bien augurer de l'érudition et du goût qui présideront à la publication de ces monographies, d'une lecture facile et d'une tenue irréprochable. Le savant directeur de la collection, M. E. Lefèvre-Pontalis, a voulu lui-même présenter aux archéologues et aux touristes le chef-d'œuvre de l'architecture militaire du moyen âge, tandis que l'ancien archiviste d'Eure-et-Loir a entrepris de décrire, en quelques pages, l'une de nos plus belles cathédrales, qu'il connaît à merveille : l'un et l'autre ont donné là des modèles d'érudition claire, d'exposé logique et sobre, qu'on ne saurait trop recommander de lire avant, pendant et après une visite à Chartres ou à Coucy.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Études d'art à l'étranger : Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie*, par Henry Thode. Traduit par Gaston Lefèvre. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, 64 pl., 15 fr.

— *L'Art, son sens et sa place dans la vie. Qu'est-ce que l'art ?* par Charles Albert. — Paris, Schleicher frères, in-8°, 3 fr. 50.

— *Reflets d'histoire. Art et histoire*, par Paul Gaultier. — Paris, Hachette, in-16, pl. 3 fr. 50.

— *La Peinture au musée Carnavalet*, par Alcanter de Brahm. Préface d'Octave Uzanne. — Paris, E. Sansot, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Inventaire général illustré des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. École française. T. III. Callot-Corneille*. Par Jean Guiffrey et Pierre Marcel. — Paris, Ch. Eggimann, in-4°, pl. 25 fr.

— *L'École d'art. L'art et les mœurs en France*, par MM. R. Bouyer, L. Deshairs, H. Marcel, etc., etc. Préface de M. André Michel. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 12 fr.

— *Les Salons d'architecture*, 3e année, 1909. — Paris, C. Schmid, gr. in-8°, pl., 6 fr.

— *Vieux hôtels de Rouen des XVIIe et XVIIIe siècles*. Publié par E. Delabarre et M. Boulanger. — Paris, F. Contet, in-4°, pl., 40 fr.

— *J.-F. Raffaëlli, peintre et graveur*, par A. Alexandre. — Paris, H. Floury, pet. in-4°, fig. et pl., 25 fr.

— *Les Pays de France. La Normandie et ses peintres. Poussin, J. Jouvenet, Géricault, Millet, Th. Ribot, Ch. Chaplin, Eugène Boudin*, par Jules-Philippe Heuzey. — Paris, Nouvelle Librairie nationale, in-18, 2 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 142

Janvier 1909.

N° 143

Février 1909.

N° 144

Mars 1909.

N° 145

Avril 1909.

N° 146

Mai 1909.

N° 147

Juin 1909.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 142

Janvier 1909.

N° 143

Février 1909.

N° 144

Mars 1909.

N° 145

Avril 1909.

N° 146

Mai 1909.

N° 147

Juin 1909.



Le gérant : H. DENIS

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

